



UNIVERSITETET I AGDER

# Musikerens konsertopplevelse

- konsekvenser av å tenke på publikum

**Lars Sutterud**

**Veileder**

Knut Tønsberg

*Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.*

Universitetet i Agder, 2016

Fakultet for kunstfag

Institutt for rytmisk musikk

## **FORORD**

Arbeidet med denne oppgave har vært strabasiøs og utrolig lærerik reise. Takk for hjelpen til alle involverte, spesielt til min familie, min kjæreste Silje og min veileder Knut Tønsberg!

Lars Sutterud, München, 2016

# INNHold

<b>1</b>	<b>INNLEDNING</b>	<b>4</b>
	FORSKNINGSTEMA OG PROBLEMSTILLING	5
	PRESENTASJON AV UTVALG	6
	DISPOSISJON	7
<b>2</b>	<b>TEORETISK PERSPEKTIV</b>	<b>8</b>
<b>2.1</b>	<b>MUSIKKUTØVELSE</b>	<b>8</b>
	ET EMOSJONELT UTTRYKK	9
	HVORFOR SPILLER VI MUSIKK?	11
<b>2.2</b>	<b>MUSIKKFORMIDLING</b>	<b>12</b>
	VISUELL FREMTONING	13
	RELASJONEN MELLOM UTØVER OG PUBLIKUM	15
<b>2.3</b>	<b>MENTALT FOKUS</b>	<b>16</b>
	FOKUSSVIKT	18
	MUSIKERENS MENTALITET	19
<b>3</b>	<b>METODE OG DESIGN</b>	<b>22</b>
<b>3.1</b>	<b>FENOMENOLOGISK METODE</b>	<b>22</b>
<b>3.2</b>	<b>KONSERTANALYSE</b>	<b>23</b>
<b>3.3</b>	<b>VIDEOOBSERVASJON</b>	<b>23</b>
<b>3.4</b>	<b>INTERVJU SOM METODE</b>	<b>25</b>
<b>3.5</b>	<b>INTERVJUUNDERSØKELSE</b>	<b>30</b>
<b>3.6</b>	<b>FORSKNINGSETISKE HENSYN</b>	<b>34</b>
<b>4</b>	<b>RESULTATER</b>	<b>36</b>
<b>4.1</b>	<b>RELEASEKONSERTEN OG VÅRT PUBLIKUM</b>	<b>36</b>
<b>4.2</b>	<b>PUBLIKUM SOM EN KRITISKE MASSE ELLER HENGITTE LYTTERE</b>	<b>39</b>
<b>4.3</b>	<b>FOKUS PÅ VISUELL FREMTONING</b>	<b>44</b>
<b>4.4</b>	<b>FELLESKAPSFØLELSEN</b>	<b>47</b>
<b>5</b>	<b>REFLEKSJON OG DISKUSJON</b>	<b>49</b>
<b>5.1</b>	<b>OPPLEVDE KONSEKVENSER Å TENKE PÅ PUBLIKUM</b>	<b>50</b>
<b>5.2</b>	<b>MUSIKERENS KONSERTOPPLEVELSE</b>	<b>51</b>
<b>5.3</b>	<b>MUSIKKFORMIDLINGSPARADOKSET</b>	<b>53</b>
<b>6</b>	<b>AVSLUTNING</b>	<b>56</b>
<b>7</b>	<b>KILDER</b>	<b>58</b>

# 1 INNLEDNING

I et varmt og tett publokale i Stavanger spilte jeg med et ungdomsband det vi oppfattet som en dødsbra konsert. Hvordan det egentlig låt tør jeg ikke lenger tenke på, men det føltes bra å stå på scenen. En enkelt publikumskommentar etter konserten om at jeg hadde så naturlig kul holdning på scenen festet seg godt i hukommelsen. Tanken på å se fet ut og å leve seg inn i musikken visuelt skulle komme til å stå langt fremme i bevisstheten min på fremtidige konserter. Det har fått konsekvenser for min utøvende virksomhet, både på godt og vondt. Samtidig som et engasjert visuelt uttrykk verdsettes i mange musikksjangre, kan det være ganske distraherende å tenke over hvordan publikum ser deg. Det var et fokus på publikums konsertopplevelse som lå bak denne tanken, men etter å ha innsett hvordan jeg kunne sabotere min egen musikalske prestasjon ved å prioritere fet positur fremfor god teknikk, begynte ting å skurre. Mitt ønske om god musikkformidling slo tilbake på fremførelsen min!

Parallelt med mine klassiske musikkstudier med trombone som hovedinstrument, drev jeg mye med rytmisk musikk. Blant annet spilte jeg i et bluesrockband, der det å lage et forrykende show for publikum var viktigere enn musikalsk kvalitet. Dette markerte seg som en kraftig kontrast til den klassiske musikkonservatorium-tradisjonen, der det blant instrumentalistene var lavt fokus på musikkformidling. Da jeg senere skjøv de klassiske studiene litt til side til fordel for den rytmiske musikken, oppdaget jeg at også ved rytmiske musikkonservatorium var det få som jobbet bevisst med formidling. Sangerne skilte seg positivt ut i begge miljøene.

Som publikummer trekker jeg ofte paralleller mellom skuffende konsertopplevelser og manglende bevissthet rundt musikkformidling hos musikerne. Jeg har opplevd flott musikk og fantastiske prestasjoner som saboteres av dårlig musikkformidling, og det har ført til en streben etter å skape gode konsertopplevelser selv. I utgangspunktet ville jeg derfor skrive en masteroppgave om virkemidler musikere kunne benytte seg av på scenen for å påvirke publikums oppfattelse av musikken. Det satte startskuddet for en lang refleksjonsreise gjennom musikkens, og ikke minst *musikkforskningens*, verden. Gradvis innså jeg dette

temaets slående uoriginalitet. I tillegg husket jeg opplevelsen fra ungdomsbandet. Fokuset på å gjøre de riktige tingene på scenen hadde jeg jo allerede identifisert som et problem i min egen karriere. Nettopp denne erkjennelsen ble kimen til mitt endelige forskningstema.

### **Forskningstema og problemstilling**

Denne masteroppgaven handler om musikeres mentale fokus i en konsertsituasjon. Den baserer seg på kvalitative forskningsintervjuer i forbindelse med en konsert jeg selv spilte på, og målet med forskningen er å bringe store mengder taus kunnskap frem i lyset. Dette vil kunne inspirere til refleksjon rundt hvordan musikere forholder seg til publikum mens de spiller. Med denne vinklingen kan jeg også dra nytte av mine egne erfaringer som utøver. Mye forskning på dette feltet vektlegger kommunikasjonsteorier og interaksjonen mellom publikum og utøver, men jeg har i stedet studert musikernes *egenkonstruerte* oppfatning av publikum. Her er oppgavens hovedspørsmål:

Hvordan opplever musikere det å tenke på publikum i en konsertsituasjon?

Med den formuleringen spør jeg etter tanker, følelser og handlinger som kan relateres til publikums tilstedeværelse. Videre vil jeg undersøke dette i en større kontekst: *Kan fokus på musikkformidling få negative konsekvenser for fremførelsen?* Disse spørsmålene er relevante for de fleste musikksjangre og konserttyper, men mine vitenskapelige undersøkelser er avgrenset til vestlig instrumental rytmisk musikk i et konsertformat der publikum stort sett er passive tilskuere med lav grad av deltakelse underveis i konserten. Med denne avgrensningen ser jeg vekk fra all klassisk musikk, og velger å konsentrere meg om et konsertideal der musikken er i fokus. En grunn til å se vekk fra sjangre der en vokalist formidler en tekst, er at han eller hun erfaringsmessig får mye mer av publikums oppmerksomhet. Musikerne rundt får dermed et mindre ansvar for bandets helhetlige uttrykk på scenen. I instrumental musikk fordeles publikums fokus jevnere utover blant musikerne, og fraværet av et litterært budskap setter større krav til musikken og

instrumentalistenes formidlingsevner. Jeg har også avgrenset undersøkelsene mine til å kun gjelde mens bandet spilte.

## **Presentasjon av utvalg**

Forskningen min konsentrerer seg om releasekonserten til Mirage Ensemble, et naturlig valg ettersom jeg selv spiller i bandet og kjenner alle musikerne godt. Det er et samspilt band som har gjennomført flere lengre konsertturnéer. Når du leser dette har alle musikerne fullført en utøvende masterutdanning i rytmisk musikk ved Universitetet i Agder, og de har i det hele tatt svært mye konserterfaring bak seg. Musikernes individuelle musikkbakgrunner er nokså forskjellige, noe som tilsynelatende har gitt utslag i intervjuresultatene mine. Mirage Ensemble er en jazzsektett bestående av en trommis, bassist, gitarist, trompetist, saksofonist og meg på trombone. Musikken vår er tonal og melodiøs, og varierer fra intense låter med mye energi til rolige vakre melodier med dype følelser. Komposisjonene er detaljerte og lange, og kan plasseres et sted mellom jazzens standardlåter og klassiske verk. Bandets sound har et akustisk preg på grunn av lite elektroniske effekter. Dette resulterer i et gjennomsliktig lydbilde der hver musiker får en viktig og selvstendig musikalsk rolle. Alle komposisjonene har åpne partier for improviserte soloer, i tillegg til at hver musiker har frie tøyler til å utbrodere sine nedskrevne stemmer. På konsert spilles all musikken uten noter, og musikkformidling er et hyppig tema på øvelser, uten at vi har jobbet særlig systematisk med det.

Konserten fant sted høsten 2014 i Multisalen i Kilden konserthus i Kristiansand. Dette markerte den offisielle utgivelsen av bandets debutalbum, derav begrepet releasekonsert. Konserten beskrives mer inngående i kapittel 4, men et vesentlig aspekt ved den var musikernes mangel på visuell kontakt med publikum. De satt i stoler i en mørk tribune, og fikk dermed begrenset bevegelsesfrihet. Et slikt oppsett minner mer om en klassisk konsert enn en typisk jazzkonsert, og jeg tror det gav et roligere og mer behersket publikum. Til sammen resulterte disse aspektene i lav grad av interaksjon mellom publikum og musikere. Jeg anser det som en ideell forskningssituasjon, der musikernes tanker og opplevelser i liten

grad vil være relatert til reell påvirkning fra salen. Releasekonserten til Mirage Ensemble var derfor velegnet til å belyse mitt tema. For å få tilgang til informasjon om hva som foregikk i hodene på de fem andre musikerne i Mirage Ensemble den kvelden, gjennomførte jeg kvalitative intervju med hver enkelt av dem. Mine egne opplevelser fra konserten tas med i analysen av intervjuresultatene.

## **Disposisjon**

Denne masteroppgaven er delt inn i 6 hovedkapitler. Kapittel en har forhåpentligvis gitt en god oversikt over min vinkling på forskningstemaet. Kapittel to presenterer musikkutøvelse, musikkformidling og utøverens mentale fokus i et teoretisk landskap. I kapittel tre gjennomgår jeg mine forskningsmetoder med hovedvekt på intervju, i tillegg til å definere mitt vitenskapelige utgangspunkt. Kapittel fire består av en detaljert beskrivelse av releasekonserten, samt resultatene fra forskningsintervjuene. Kapittel fem er en refleksjon rundt de viktigste funnene mine sett i sammenheng med tidligere forskningslitteratur om temaet. Kapittel seks er en avsluttende oppsummering som inneholder mine konklusjoner og tanker om fremtidig forskning innenfor dette temaet.

## **2 TEORETISK PERSPEKTIV**

### **2.1 Musikkutøvelse**

Musikk er et svært vidt begrep, og utøvelsen knyttet til dette fenomenet er naturligvis et stort felt innen musikkforskningen. I dette kapittelet skal jeg belyse selve musikkutøvelsen med utgangspunkt i musikeren innenfor instrumental vestlig musikk. Først vil jeg kort ta for meg de grunnleggende ferdighetene som kreves for å utøve musikk på høyt nivå, og deretter hvilke krav som stilles til en ensemblemusiker. Videre skal jeg presentere musikerens omgang med musikkens emosjonelle sider, før jeg viser til noen tanker om hva som motiverer musikere til å holde på med musikk.

Bak fantastiske musikkprestasjoner ligger det som regel grundige forberedelser og mange øvingstimer. Musikkforskningen har anslått at det kreves minst 10 år med øving eller 10 000 øvingstimer for å kunne utøve klassisk musikk på høyt nivå (Clark, Lisboa, & Williamon, 2014). Det finnes utvilsomt mange avvik fra den påstanden, men det sier noe om utfordringene en musiker må mestre. Blant annet kreves effektiv og presis motorisk kontroll, god oversikt over musikkens bestanddeler som harmonikk, rytmikk og klangfarge, kjennskap til stilistiske koder samt kommunikative og ekspressive evner i samspill med andre musikere. Foran en konsert må musikken og samspillet innøves og memoreres, i tillegg til behovet for å kunne improvisere. I møte med publikum har musikeren ansvar for relasjonen dem imellom og for deres konsertopplevelse (Geeves, McIlwain, & Sutton, 2014). Som musiker opplever man også hvordan prestasjonsevnen henger sammen med kroppens fysiske form. En lang konsert kan kreve mye energi og god utholdenhet i enkelte muskelgrupper.

I ensembler og band må en lytte aktivt til sine medmusikere og hele tiden tilpasse spillet sitt av hensyn til gruppens helhetlige uttrykk (Keller, 2008). Musikalske variabler som time, dynamikk, fraserings og klangfarge kan endres fra en konsert til en annen, og koordinasjonen av disse er avgjørende for musikkens groove, sound og emosjonelle karakter. Det er viktig at musikerne deler oppfatning om et felles budskap slik at også kroppsspråk og visuelt uttrykk



kan samkjøres. Særlig synliggjøres dette gjennom kommunikasjonen mellom musikerne på scenen (Reiten, 1999:68). Det temaet kommer jeg tilbake til i kapittel 2.2, om musikkformidling.

Mine undersøkelser konsentrerer seg om en sjanger der improvisasjon spiller en stor rolle. Den moderne instrumentale jazzmusikken består ofte av planlagte partier der en utøver får mer eller mindre frie solistiske tøyler. I mange tilfeller avgjør solisten selv lengden på improvisasjonspartiet underveis i soloen. Jazzimprovisasjon åpner opp for fri kreativ utfoldelse og gir store muligheter til å påvirke ensembles uttrykk, men dermed hviler også et stort ansvar for den musikalske kvaliteten på solisten skuldre. I motsetning til fremførelse av en innøvd stemme, krever improvisasjon et mye større fokus fra utøveren, ettersom de melodiske og musikalske valgene foretas i nuet. Medmusikerne skal ideelt sett følge solistens musikalske retning, og de må derfor lytte aktivt og tolke lydbildet fortløpende. Sjangeren som Mirage Ensemble representerer gir også til en viss grad rom for improvisasjon rundt hver musikers stemme. Det kan for eksempel dreie seg om tillegg av enkelte toner, rytmiske variasjoner og ornamentikk. Dette stiller igjen større krav til lytting og samhandling innad i ensemblet.

### **Et emosjonelt uttrykk**

Musikk kan gi assosiasjoner til et bredt spekter av menneskelige følelser. Det har tidligere blitt hevdet at musikalske følelser er selvstendige fenomener som ikke kan likestilles med andre følelsesmessige uttrykk. Denne teorien har nå blitt avkreftet av flere studier som kan vise til klare likheter mellom musikalske elementer som uttrykker spesifikke følelser, og nonverbale aspekter ved språklig formidling av de samme følelsene. Musikere kan med stor treffsikkerhet kommunisere de grunnleggende følelsene glede, sinne, tristhet, frykt og sårbarhet. Studier viser også at musikere i stor grad har et ønske om å formidle følelser gjennom musikken, og at de emosjonelle sidene ved musikk utgjør en stor del av ethvert musikalsk uttrykk (Juslin, 2003), (Van Zijl & Sloboda, 2010).

Vi kan skille mellom to ulike fremgangsmåter for å formidle følelser i musikk. Musikeren kan med sin kjennskap til hvilke musikalske elementer som gir emosjonelle assosiasjoner bevisst benytte seg av disse i sitt spill. Alternativt kan musikeren forsøke å leve seg inn i de følelsene vedkommende ønsker å formidle, for at de skal påvirke spillet på en mer underbevisst måte. Forskjeller mellom disse fremgangsmåtene var temaet for et eksperiment utført av Van Zijl og Luck (2013). I artikkelen *Moved through music: The effect of experienced emotions on performers' movement characteristics* beskriver de hvordan 8 fiolinister fikk spille en melankolsk 14-takters frase i moll med ulike fokus: De skulle først konsentrere seg om de tekniske aspektene mens de spilte. Deretter ble de bedt om å spille frasen uttrykksfullt. Til slutt ble deltakerne introdusert for en sørgelig historie om hvordan komponisten skrev denne frasen etter at hans fire år gamle sønn døde i sine mors armer. De ble så bedt om å spille frasen mens de fokuserte på et trist minne fra sitt eget liv som vekket følelser de kunne assosiere med denne historien. Resultatet ble en betydelig mer innadvendt fremførelse med roligere fysiske bevegelser og svakere dynamikk. Fokuset på å spille uttrykksfullt resulterte i de tydeligste og største bevegelsene med kraftigst dynamikk, mens fremførelsene med teknisk fokus beskrives som dynamisk nøytrale med minimalt med bevegelser.

Van Zijl presenterer sammen med Sloboda (2010) intervjuresultater som viser en rekke teknikker som knytter seg til de to nevnte fremgangsmåtene. Blant annet ble visuell forestilling av metaforer og farger, fokus på klang, kroppsbevegelser og meditasjon benyttet for å gi musikkfremførelser ønsket emosjonelt innhold. Når et tydelig emosjonelt uttrykk ansees som et ideal for musikalsk kvalitet, blir musikerens tenkemåte avgjørende. Broomhead og Skidmore (2014) omtaler i artikkelen *Creating an Expressive Performance Mindset* en uttrykksfull utøvermentalitet som vesentlig for å følge det idealet. De tar også for seg hvordan man kan klare å holde på denne mentaliteten i en konsertsituasjon, noe jeg kommer tilbake til i kapittel 2.3.

## Hvorfor spiller vi musikk?

Tilfældigheter synes ofte å være grunnen til at mennesker begynner å spille musikk. Selv havnet jeg i skolekorpset som et resultat av dirigentens offensive rekrutteringsprogram. Men at man går fra å være aspirant til å satse knallhardt på en karriere som musiker er nok mer enn tilfældigheter. Hva er det som driver musikerne? Dorothy Irving (1987) reflekterer rundt dette i boka *Yrke: Musiker*. Hun omtaler boken sin som en uvitenskapelig tekst som belyser ulike sider ved en musikers liv, forankret i hennes egen livsfilosofi. Til sine kolleger og studenter spurte hun spørsmålet "Hvorfor er du musiker?", og opplevde at svarende varierte ut fra blant annet alder og personlighet samt sosial og økonomisk bakgrunn. Noen svarte selvrealisering, andre at det er på scenen de virkelig lever. Noen fokuserte på at de ville få et bra liv om de lyktes, andre drømte om berømmelse, og andre igjen svarte at de rett og slett bare likte instrumentet sitt. Etter noen år som musiker var det vanlig å også nevne samhandling og relasjoner med andre mennesker som begrunnelse for yrkesvalget. Og hun nevner de som ikke kan forklare hvorfor de driver med dette utover at de er "besatt" av musikken.

En slik besettelse kan muligens forklares med de sterke opplevelsene dette yrket fører med seg. Som utøvere kan musikere oppleve langvarige positive effekter av gode konsertopplevelser. I den enkelte konsertsituasjonen legger kjennskap til musikken grunnlag for sterke opplevelser, samtidig som publikums tilstedeværelse bidrar til en spesiell atmosfære. De sterkeste opplevelsene er knyttet til høy grad av innlevelse og en søken etter mening, og de følger musikerne videre i livet som sterke og gode minner som motiverer til å satse videre på musikken (Lamont, 2012). Jeg vil også trekke frem noen sterke drivkrefter i min egen musikkariere: Muligheten til å jobbe på fulltid med noe som man med glede ville brukt fritiden sin til; utfoldelse av egen kreativitet; å gi andre mennesker store opplevelser. Det leder meg over til mitt neste tema.

## 2.2 Musikkformidling

Begrepet musikkformidling favner veldig bredt, og er etter min oppfatning et upresist begrep når det benyttes for å beskrive en handling. Dersom jeg for eksempel etterlyser større fokus på musikkformidling hos en artist vil noen kunne tolke det til at jeg savner innlevelse og følelser i fremførelsen, mens andre vil anta at jeg sikter til hele konsertopplevelsen, med sceneshow, visuelle effekter, konsertlokale, osv. En rekke andre temaer inkluderes også under dette samlebegrepet, blant annet kommunikasjon med publikum, markedsføring av konserter og tolkning av nedskrevet musikk. Den videste tolkningen jeg kjenner til av dette begrepet, er at musikkformidling forekommer i enhver situasjon der noen hører musikk. Selv synes jeg dette blir en lite hensiktsmessig definisjon, og støtter meg i stedet til Elef Nesheim:

*"Musikkformidling handler om å tilrettelegge, eller tilpasse musikk slik at opplevelsen, eller forståelsen, kan bli bedre eller mer effektiv." (Nesheim, 1994)*

Denne definisjonen tar utgangspunkt i at en som bedriver musikkformidling ønsker å nå frem til lytteren med et musikalsk budskap. I denne oppgaven konsentrerer jeg meg om den musikalske aktive delen av konsertsituasjonen, og bruker derfor dette begrepet for å beskrive musikers handlinger på scenen. I litteratur om musikkformidling kalles dette for sceneopptreden. Videre kommer jeg også til å vinkle dette temaet fra et utøverperspektiv. Publikumsopplevelsen vil derfor ikke bli drøftet inngående.

Konserten er en kommunikasjonsarena der musikeren kommuniserer et budskap til publikum. Samtidig påvirker publikum også musikeren gjennom blant annet bevegelser, applaus, jubel, småprat, kroppsspråk og blikk. Det dannes da en syklus som Nesheim (1994:70) omtaler som *kommunikasjonssirkelen*. Kommunikasjonsutvekslingen omtales som *feedbackprosesser*, ettersom musikeren får direkte tilbakemelding fra publikum på sin sceneopptreden samtidig som publikum igjen får respons fra musikeren. I tillegg nevner han en rekke andre elementer som er en del av kommunikasjonen, blant annet komponisten,

musikkverket, musikkens budskap, konsertlokalet, instrumentet, teknisk utstyr, konsertkonvensjoner og sosiale koder. (Nesheim, 1994)

I mitt forskningsarbeid konsentrerer jeg meg om hvordan konsertsituasjonen oppleves for utøveren i en situasjon der det er minimalt med kommunikasjon fra publikum til utøver. Dessuten undersøker jeg kun den musikalsk aktive delen av en konsert, og går derfor ikke i dybden på kommunikasjonssirkelen og feedbackprosessene. Imidlertid kommer jeg i slutten av dette kapitlet til å belyse relasjonen som oppstår mellom utøver og publikum, siden den har relevans for opplevelsen av å stå på scenen.

### **Visuell fremtoning**

I musikkformidlingsfaget er det stort fokus på musikers antrekk, bevegelser, kroppsspråk og blick gjennom hele konsertsituasjonen. Det skyldes at det her både ligger et potensiale til å gjøre en konsertopplevelse fantastisk mye sterkere, og til å skape fiasko:

*Musikern som hade irriterat oss hade en odrägelig vana att köra in vänstra lillfingret i örat och vispa kring så fort han inte hade någon insats. Hemma vid din skivspelare såg du ingenting sådant. Hemma såg du inte heller den musiker som till sina diskreta kläder bar ett par strumpor som inte matchade och oborstada skor. Ögonens vånda tog inte död på öronens glädje. (Irving & Lindström, 1977:90)*

I tillegg til upassende fingerbruk og feil farge på sokkene som det fortelles om her, kan forstyrrende visuell fremtoning være alt fra mangel på innlevelse i musikken til synlige tegn på nervøsitet. Disse elementene er en del av det Britt Astri Reiten (1999) i boka *Tilrettelagt sceneopptreden* kaller barrierer, som sikter til alt som står i veien for musikkformidlingen. Den kjærkomne motsetningen til disse kaller hun forsterkere, som omfatter alle tiltak utøverne gjennomfører for å styrke konsertopplevelsen til publikum. Videre skiller hun mellom tre typer barrierer: De som kommer mellom utøveren og budskapet, mellom budskapet og publikum, og mellom utøveren og publikum. Det gjennomgående budskapet i *Tilrettelagt sceneopptreden* er at utøvere bør analysere og evaluere egen sceneopptreden

for så å jobbe vekk eventuelle barrierer, og legge inn så mange forsterkere som mulig. (Reiten, 1999:13)

I en slik analyse skal også *scenebildet* komme med i betraktningene. Reiten (1999) vektlegger at konserten er en helhetsopplevelse der det visuelle uttrykket ikke må stå i veien for det musikalske. Scenebildet brukes videre som en samlebetegnelse for konsertlokalet, musikernes plassering på scenen, plassering av instrumenter, stoler og stativer, bruk av rekvisitter og andre sceniske effekter og konsertantrekk. Begrepet visuell fremtoning får en ny dimensjon når hver musikers uttrykk på scenen sees som et helhetlig bilde. Her nevner Reiten (1999:66) at sprikende uttrykk kan fungere som en barriere, mens synkroniserte handlinger kan være en god forsterker. Dårlig kommunikasjon mellom utøverne trekkes også frem som en mulig barriere, og hun forklarer at dette også kan få konsekvenser for det klingende resultatet.

Mangel på helhetlig tenkning og bevissthet om scenebildet vises ofte ekstra tydelig når musikere har pause i musikken. I denne masteroppgaven bruker jeg begrepet *musikalsk inaktiv rolle* for å beskrive denne situasjonen. Da hender det ofte at man mister oppmerksomhet mot musikken og blir mer opptatt av seg selv, eventuelt at man melder seg litt ut av konserten for noen sekunder. Utfordringen er da ifølge Reiten å bidra til å rette publikummets fokus mot de som spiller, samtidig som man selv fremstår som en del av ensemblet (Reiten, 1999:67).

Scenebildets betydning for publikumsopplevelsen vies stor plass i Reitens bok, og det med rette. Ikke bare påvirkes publikums vurdering av konsertens kvalitet og deres mottakelighet for musikernes budskap. Store mengder forskning konstaterer også at det finnes en klar kobling mellom det publikum ser og det de hører (Schutz, 2008). Synsinstrykk er med på å forme vår oppfattelse av lyd, noe som drøftes av Michael Schutz (2008) i artikkelen *Seeing Music? What musicians need to know about vision*. Han konkluderer med at den visuelle informasjonen er en essensiell del av selve musikken, på samme måte som kroppsspråket er en del av samtalen mellom to personer. Blant musikere er det stor uenighet om hvor mye

tid, krefter og fokus som bør brukes på visuell fremtoning og på scenebildet. Disse vil imidlertid ha konsekvenser for publikumsopplevelsen enten musikeren liker det eller ikke. Schutz anbefaler derfor å bruke dette fenomenet til sin fordel heller enn å ignorere det.

### **Relasjonen mellom utøver og publikum**

Uavhengig av om musikeren på scenen får feedback fra publikum eller ei, oppstår det en relasjon mellom dem underveis i konserten. I en studie av 10 musikere innen ulike sjangre og deres opplevelser fra sin konsertvirksomhet, trekker Geeves, McIlwain og Sutton (2014) denne relasjonen frem som et sentralt tema. De beskriver den med begrepet *connection*, og forholder seg da til musikernes oppfatning av hvordan deres og publikums konsertopplevelse relateres til hverandre. Alle deltakerne var enige om at *tilknytningen* til publikum kunne oppleves underveis i en konsert, men de forholdt seg til den på ulike måter. Noen strebet etter opplevelsen av en dyp relasjon med publikum, mens andre opplevde konserter som mer vellykkede dersom tilknytningen til publikum var mer distansert, og et resultat av oppmerksomhet mot selve fremførelsen. Musikerne registrerte tilknytning hovedsakelig ved å se på publikummets kroppsspråk og forekomsten av småprat dem imellom. Dette underbygger min oppfattelse om at *kommunikasjonssirkelen* legges til grunn for artikkelens beretninger om utøvernes opplevelser, til tross for at den ikke omtales direkte. Et sitat fra en av deltakerne peker i denne retningen: *"The audience is so responsive. They give you a chunk of stuff and that lets you construct your song with that energy . . . you give it back . . . and then they build and build. We're all building together."* Alle uttalelsene er imidlertid tydelig beskrevet som musikernes subjektive opplevelser, så i likhet med mine egne intervjuresultater sier de lite om hvordan publikum faktisk opplever situasjonen.

Artikkelforfatterne definerte to ytterpunkt for hvilken publikumskarakteristikk musikere opplevde som viktig for følelsen av en god tilknytning. *Attentiveness* sikter til et publikum som er oppmerksomme, åpne og mottakelige for fremførelsen uten at deres opplevelser nødvendigvis samsvarer med utøverens. *Attunement* sikter til et publikum som deler utøverens konsertopplevelse. Deltakerne ble også plassert på en skala som beskrev deres

grad av åpenhet for variasjon utover konsertens planlagte forløp. Mens noen musikere verdsatte variasjon som en kilde til dypere tilknytningen til publikum, omtalte andre det som en mulig kilde til forstyrrelser og *barrierer* som ville svekke tilknytningen. For dem var nøkkelen til en vellykket fremførelse å kunne spille et gitt stykke på én ideell måte i alle konsertsituasjoner. Disse variasjonene mellom musikerne kan forklares utfra utøvernes personlighet, identitetsfølelse og musikksyn (Geeves et al., 2014).

Holdningen som vektlegger oppmerksomhet impliserer at publikums opplevelse av fremførelsen er av mindre betydning. Til tross for at dette tegner et bilde av en utøver som ikke bryr seg om sitt publikum, er en vellykket konsert like fullt avhengig av at publikum godtar musikerens betingelser og handler innenfor de rammene som settes. Uten publikum blir det heller ingen konsert. De fleste musikere erkjenner dessuten de positive kreftene fra et publikum som er på lag med dem (Brand, Sloboda, Saul, & Hathaway, 2012).

Hvem som sitter i publikum og konsertlokalets utforming har naturligvis stor betydning for opplevelsen av tilknytning. Likevel er det også her motsetninger mellom ulike musikere. Et publikum med mye venner og familie skaper trygghet for noen, og nervøsitet for andre. Noen foretrekker et intimt lokale med publikum tett opp til scenen, men andre setter pris på mer avstand (Geeves et al., 2014), (Brand et al., 2012). Hvem som lytter påvirker også musikalske valg. Jazzmusikere kan for eksempel finne på å improvisere mer kompliserte soloer for et sofistikert jazzpublikum (Berliner, 1994).

## **2.3 Mentalt fokus**

Uten å gå i dybden på alle de kognitive prosessene som foregår i hodet på musikere, ønsker jeg her å tegne et mer helhetlig bilde av situasjonen musikere må forholde seg til på en konsert. Hittil har jeg omtalt en rekke elementer som inngår i konsertsituasjonen: Utøveren selv, musikken, instrumentaltekniske aspekter, musikalsk uttrykk, ensemblets helhetlige uttrykk, visuell fremtoning, scenebildet, konsertlokalet, relasjonen med publikum, publikums konsertopplevelse og publikums vurdering av fremførelsen. Min oppfatning er at musikerens



fokus veksler mellom alle disse elementene, noe som har stor innvirkning på vedkommendes sceneopptreden. Det oppstår gjerne lange *kjedereaksjoner* der det ene fokuset leder til det andre. Hvilke elementer som får mest oppmerksomhet til en hver tid avgjøres delvis på et bevisst plan, og delvis underbevisst. Som et eksempel kan utøveren fokusere på sin egen visuelle fremtoning ut fra et ønske om å påvirke publikums konsertopplevelse. Dette bevisste valget kan så føre til et ubevisst fokus på publikums kritiske vurderinger. I andre tilfeller er det konsertelementer som nærmest tvinger musikerens fokus til seg, for eksempel instrumentaltekniske og musikalske aspekter når musikken er utfordrende.

Følelsen av en god relasjon med publikum kan svekkes i løpet av en konsert, noe som kan stjele utøverens oppmerksomhet. I artikkelen *Seeing yellow* (Geeves et al., 2014) beskrives to ulike reaksjoner på dette. Ved å fokusere på en eller flere synlig engasjerte publikummere, kan følelsen av tilknytningen til publikum gjenoppbygges. Om ikke annet kan det motvirke de negative virkningene av en svekket relasjon. En annen metode var å fremtre mer innadvendt for å vekke interesse ved å overdrive følelsen av avstand mellom publikum og utøver. I begge tilfellene settes det i gang tankeprosesser som kan trekke fokuset vekk fra musikken og samspillet.

Ensemblespill krever en unik form for koordinasjon av handlinger mellom en gruppe mennesker. Peter E. Keller (2008) påpeker tre kognitive prosesser som gjør ensemblemusikere i stand til å realisere sine musikalske mål gjennom et felles konsept om det ideelle klingende resultatet. Den første prosessen er evnen til auditiv forestilling, å kunne høre for seg lyd før den skapes. Musikerne må ha slike auditive forventninger både til sin egen lyd, og til medmusikernes lyder. Videre peker Keller på evnen til prioritert fokus der musikerens oppmerksomhet fordeles mellom den helhetlige ensemblelyden, lyden fra medmusikerne og sin egen lyd. Den tredje kognitive prosessen er musikernes kontinuerlige tilpasning blant annet til hverandres timing og dynamikk. Alt dette krever mye av hjernen, men i en tidligere forskningsartikkel presenterer Keller (2001) en teori om hvordan musikere oppnår tilstrekkelig mentalt overskudd over lang tid ved å danne seg mentale metriske

rammeverk for musikkens elementer. Denne prosessen lar seg ifølge Keller lett forstyrre av utenommusikalske elementer, og her nevner han nervøsitet, *arousal*, tekniske vanskeligheter og ubehagelig publikumsrelasjon.

### **Fokussvikt**

At det i en konsertsituasjon kan være vanskeligere å opprettholde riktig modus er en kjent utfordring. Tidligere har jeg nevnt Broomhead og Skidmore (2014) sitt begrep *uttrykksfull utøvermentalitet* som beskriver den ideelle tenkemåten for uttrykksfull musikkformidling. De presenterer en løsning på et problem mange musikere sliter med i større eller mindre grad, nemlig en ufrivillig endring i mentaliteten når man står på scenen. Selv med et stort ønske om å fokusere på de riktige tingene og fremføre musikken uten hemninger, opplever man ukontrollerbare prestasjonshemmende symptomer. Her nevnes økt puls, anspenhet, kort og hurtig åndedrett og redusert kontroll over finmotorikken, men også kognitive konsekvenser som konsentrasjonssvikt og negative tanker om fremførelsen. Symptomene forklares med at hjernen gjenkjenner situasjonen som truende, og sender mengder med adrenalin og andre stoffer ut i kroppen. Etter gjentatte slike opplevelser blir endringen i mentalitet en vane og inntreffer derfor automatisk, til tross for visshet om at situasjonen er helt trygg. En løsning er at man lærer seg å identifisere den hemmende mentaliteten, designer en uttrykksfull mentalitet ved hjelp av ord som trigger positive tanker, trener på å fokusere riktig ved hjelp av disse ordene samt pusteteknikker, tilpasser mentaliteten til å fremme uttrykksfullt spill og reflekterer rundt hele opplevelsen i etterkant (Broomhead & Skidmore, 2014).

Som en kontrast til denne ideelle mentaliteten står professor Ken Johansens (2005) subjektive beretninger om fremførelse av svært godt innøvd musikk. I stedet for å leve seg inn i musikken, kan han få en opplevelse av å observere fremførelsen fra utsiden. Musklene gjør den jobben som trengs mens tankene kan vandre fritt, noe som potensielt kan føre til et ugunstig fokus. Johansens tema videre er konsentrasjonen som kreves for å unngå at

fremførelsen blir helt automatisert, ettersom det kan by på problemer når man spiller under press.

Presset i en konsertsituasjon får ofte konsekvenser for musikeres prestasjon, og jeg vil nevne to etablerte teorier om dette fenomenet. Disse teoriene begrenses ikke til musikkutøvelse, men dreier seg om alle tilfeller av prestasjonspress. *Distraksjonsteorien* forklarer prestasjonssvekkelsen ved at utøveren mister oppmerksomheten mot sine *arbeidsoppgaver* og begynner å fokusere på andre ting, som for eksempel frykten for å ikke klare å spille en krevende frase, eller frykten for å levere en dårlig konsert. De distraherende tankene opptar da mye av utøverens mentale kapasitet, noe som, i teorien, får størst konsekvenser for oppgavene som krever mye av *arbeidsminnet*. For musikere kan det blant annet dreie seg om musikk som spilles utenat, men som ikke er automatisert. Teorien om *selffokus, explicit monitoring theory*, forstår svekkelsen som et resultat av økt selvbevissthet, oppmerksomhet mot de minste bestanddelene i spillet og detaljstyring av egen motorikk. Det fører blant annet til at automatiserte, godt innøvde ferdigheter plutselig kan skjære seg (Wan & Huon, 2005).

### **Musikerens mentalitet**

I avsnittet om fokussvikt refererte jeg til Broomhead og Skidmore (2014) sine beskrivelser av en positiv mentalitet som gir utøveren økt fokus til å spille uttrykksfullt. De forklarte hvordan musikeres mentalitet i en konsertsituasjon ofte endret seg mot noe jeg forstår som en mer negativ tenkemåte. Forskning på utøverens tanker i forbindelse med øving og prestasjon viser sammenhenger mellom mentalitet og resultat. Selvstyrt øving, som innebærer planlegging, observasjon og evaluering av egen øving, styrker evnen til selvrefleksjon og kan være en nøkkel til god fremgang og vellykkede fremførelser. I tillegg er graden av mestringstillit en betydelig suksessfaktor. Mestringstillit er troen på egne evner og vissheten om at man kan prestere på et visst nivå i en gitt situasjon. Den er ikke konstant, og endrer seg gjerne betydelig over kort tid. Musikerens syn på aspekter ved blant annet konsertsted, publikum, kollegaer, forberedelser samt egen fremførelse kan også påvirke fremførelsen i

stor grad. Her gjør også oppfattelse og tolkning av symptomer på nervøsitet seg gjeldende. Til tross for et utbredt syn på nervøsitet som en negativ faktor, har det kommet frem at det er et fenomen med flere dimensjoner. Nervøsiteten kan ta ulike retninger, variere i intensitet og kan imøtekommes på ulike måter. Dersom symptomene tolkes konstruktivt ved at man fokuserer på mulige fordelaktige virkninger, kan dette ha større positiv innvirkning på prestasjonen enn symptomenes negative påvirkning. Slike fordelaktige virkninger kan for eksempel være skjerpet fokus, økt energinivå eller at symptomene forstås som et tegn på at man er klar til å levere sitt beste (Clark et al., 2014).

Forskningsartikkelen *An investigation into musicians' thoughts and perceptions during performance* av Clark, Lisboa og Williamon (2014) presenterer resultatene fra en undersøkelse der 29 musikere ble intervjuet om faktorer som påvirket deres fremførelser og om opplevelser og tanker før, under og etter en fremførelse. De skulle tenke tilbake på en konsert de husket som vellykket og en som hadde vært mindre vellykket. Basert på intervjuuttalelsene og tidligere forskning konkluderte de med at konsertresultatet var mer avhengig av musikernes mentalitet enn av selve situasjonen. Hvordan musikerne oppfattet og tolket situasjonen var den avgjørende faktoren. Vellykkede fremførelser var forbundet med følelsen av å være godt forberedt, at musikken bød på overkommelige utfordringer, og en positiv mentalitet. Denne mentaliteten kunne innebære bestemthet, høye forventninger, en følelse av kontroll over situasjonen og en konstruktiv tolkning av nerver og ytre faktorer. Mindre vellykkede fremførelser bar preg av tanker om å bevise sine ferdigheter ovenfor publikum. På scenen fokuserte musikerne da på tekniske utfordringer, feilspilling, kritiske vurderinger fra publikum og tekniske utfordringer.

Artikkelforfatterne trekker frem begrepet perfeksjonisme. Dette karakteriseres ofte som en negativ egenskap hos musikere, der en setter seg uoppnåelige mål, har et svært selvkritisk fokus, og er opptatt av teknisk feilfrihet. En positiv form for perfeksjonisme er imidlertid også mulig. Da settes det høye mål som likevel er innen rekkevidde, og man fokuserer på å gjøre seg selv bedre. Slike egenskaper kan gi økt motivasjon og måloppnåelse. Clark et al.

(2014) foreslår på bakgrunn av disse funnene at musikere bør strebe etter å forstå egne reaksjoner, kartlegge sin optimale utøvermentalitet og lære seg strategier for å nå den. Å ikke være i stand til å kontrollere negative tanker fremstod som et stort problem, og trening i positiv indre dialog kan hjelpe mot dette. I forskningen er det dessuten bekreftet at en god indre dialog kan gi økt mestringstillit.

### 3 METODE OG DESIGN

Forskningsprosessen min kan deles inn i to perioder. Den første perioden kan beskrives som en modningsprosess der hovedproblemstillingen min endret seg hyppig. I denne tiden gjennomførte jeg flere store litteratursøk, og benyttet meg av konsertanalyse som vitenskapelig metode. Den andre perioden av forskningsprosessen min baserte seg på kvalitative intervjuer i kombinasjon med observasjon av videomateriale. De innsamlede empiriske data jeg tar i bruk i analyse- og resultatutviklingsdelen er hentet fra denne siste perioden. Med tanke på hvordan forskningsprosjektet mitt har tatt form underveis i masterstudiet, fant jeg et sitat hos Steinar Kvale som jeg kjenner meg veldig godt igjen i:

*Artikler i samfunnsvitenskapelige tidsskrifter gir ofte et temmelig formalistisk inntrykk av at forskningsprosessen følger en klar metodologisk prosedyre. Redaksjonelle krav fremmer et forvrengt rasjonalisert bilde av vitenskapelig forskning som en logisk, lineær prosess – noe som er langt fra den alltid skiftende, faktiske forskningsprosessen med dens overraskelser, designendringer og reformuleringer av begreper og hypoteser. (Kvale & Brinkmann, 2009:116)*

#### 3.1 Fenomenologisk metode

Min forskning tar utgangspunkt i en fenomenologisk tilnærming til masteroppgavens tema. Det innebærer en forståelse om at det vi som mennesker oppfatter er virkeligheten.

*Når det er snakk om kvalitativ forskning, er fenomenologi mer bestemt et begrep som peker på en interesse for å forstå sosiale fenomener ut fra aktørenes egne perspektiver og beskrive verden slik den oppleves av informantene, ut fra den forståelse at den virkelige virkeligheten er den mennesker oppfatter. (Kvale & Brinkmann, 2009:45)*

Hva vi oppfatter resulterer i hvordan vi opplever verden i nuet. Hvordan oppleves det å stå på en scene? Som musiker er det interessant å undersøke om andre musikers erfaringer rundt dette temaet samsvarer med mine, eller om det er stor variasjon i hvordan en gitt konsertsituasjon oppleves. Den opplevde virkeligheten er høyst aktuell, da selve musiseringen gjennomsyres av spontane tanker som springer ut fra musikerens sinn. Hva som foregår i hodet på musikeren er avgjørende for det musikalske resultatet, og for

publikums konsertopplevelse. Kunnskapen jeg finner fram til i form av ulike perspektiver på konsertsituasjonen kan ha stor nytteverdi ved at den kan bevisstgjøre musikere på sine egne tankeprosesser, og inspirere til nye måter å tenke på mens man spiller.

Her kommer det mer fenomenologisk metode-tekst basert på artikkelen *The performer's experience.....kanskje ikke*

### **3.2 Konsertanalyser**

Jeg analyserte tre konserter i Oslo med tre ulike band: Chris Dave, Snarky Puppy og Jaga Jazzist. Avgjørelsen om å analysere konserter ble fattet mens problemstillingen min fremdeles hadde en publikumsorientert vinkling. Målet for analysearbeidet var å kartlegge en rekke viktige faktorer som påvirket min opplevelse av musikken som ble fremført. Her konsentrerte jeg meg altså ikke om hele konsertopplevelsen, men jeg undersøkte hvilke konsekvenser musikernes visuelle fremtoning hadde på min lytteopplevelse. Konsertanalysene var ustrukturerte, og fungerte ved at jeg noterte ned mine tanker underveis i konsertene.

Grunnet konsertanalysenes lave relevans til min nye vinkling av temaet, kommer jeg ikke til å beskrive dette nærmere. Likevel synes jeg det er viktig å nevne disse konsertene. Ved å observere de med forskerbriller, oppdaget jeg viktige aspekter ved interaksjonen mellom musikere og publikum. Jeg kan nevne hvordan publikummere assosierer sin egen konsertopplevelse med artistenes visuelle uttrykk, og konsekvensene det får dersom disse ikke stemmer overens. Dette bidro til å lede meg frem til spørsmålet om hva musikere tenker om sitt publikum mens de spiller.

### **3.3 Videoobservasjon**

Videoobservasjonen som har funnet sted i arbeidet mitt skiller seg ut fra den velkjente metoden videoanalyse. I mitt case brukte jeg videoopptak først og fremst som et verktøy for å vekke minner. Tidsavstanden mellom releasekonserten og intervjuene gjorde det

nødvendig å kunne hjelpe intervjupersonene til å friske opp hukommelsen sin. Under intervjuene spilte jeg av utvalgte deler av videoopptak fra konserten, og stilte spørsmål basert på det vi så. Tanken bak filmingen av releasekonserten var å sikre oss solid videomateriale til bruk i fremtidig promotering av bandet. På bakgrunn av min kompetanse på dette feltet, tok jeg på meg hele ansvaret for videodokumentasjonen, og som en konsekvens av dette hadde ingen av de andre musikerne noe særlig fokus på at konserten ble filmet. Dette kom frem i flere av intervjuene, der en av musikerne til og med uttalte at han ikke hadde visst at konserten ble filmet. På omtrent samtlige tidligere konserter og turnéer med Mirage Ensemble har jeg satt mobilen min på et stativ og latt den filme hele seansen. Dette var med andre ord ikke noe ekstraordinært for musikerne.

Min far stilte opp for å hjelpe til med gjennomføringen av videoopptakene. Han har lang erfaring som profesjonell kameramann, og underviser i fjernsyns- og medieproduksjon ved Universitetet i Stavanger. Veldig mye av det jeg kan om filming og redigering har jeg lært av ham. Vi gikk for en teknisk sett enkel løsning, og rigget til et GoPro Hero3-kamera oppå en sub-høytaler på scenens fremre venstre hjørne. Dette kameraet hadde tilstrekkelig vidvinkel til å fange opp alt som skjedde på scenen. På motsatt side, rett til høyre for fremste publikumsrad, festet vi en Nokia Lumia 920-telefon på et stativ som også fikk med seg hele scenen. Midt i publikumstribunen satt faren min med et Panasonic videokamera som han styrte under hele konserten. Det vil si at han ved hjelp av zoom og panorering til en hver tid tilpasset kameraets utsnitt til musikkens uttrykk, scenens lyssetting og bandets visuelle uttrykk.

Alle kameraene filmet i full HD-oppløsning, 1920 x 1080 piksler. Konsertlyden ble tappet direkte fra lydmannens miksepult, i tillegg til at to mikrofoner i et stereopar tok opp lyden akustisk ute i salen. Etter konserten flyttet jeg video- og lydfilene inn i redigeringsprogrammet Adobe Premiere Pro CC 2014, der jeg synkroniserte dem sammen utover tidslinjen i en såkalt sekvens. Videofilene ble slått sammen til et flerkamera-spor. Det gav meg muligheten til å vise alle kameravinklene samtidig, og til å klippe mellom dem i



realtime. Jeg redigerte en versjon som gav god oversikt over det som skjedde på scenen samtidig som jeg forsøkte å bruke nærbilder av musikerne som til en hver tid hadde de mest krevende rollene. Under intervjuene viste jeg konsertopptakene rett fra Premiere Pro. Dermed kunne jeg enkelt hoppe frem og tilbake i konserten samt bytte kameravinkler underveis. Det var en stor fordel å kunne skreddersy filmvisningen til hvert enkelt intervju.

### **3.4 Intervju som metode**

Som nevnt tidligere stakk intervjuemetoden seg ut som et åpenbart valg for å få tilgang til musikernes tankegods underveis i konserten. "Det kvalitative forskningsintervjuet søker å forstå verden sett fra intervjupersonenes side." Det skriver Kvale og Brinkmann (2009:21) i *Det kvalitative forskningsintervju*. Selv søker jeg å forstå hvordan musikkformidlingsfagets praktiske retningslinjer oppleves fra musikernes side. De skriver også at "De forskjellige formene for forskningsintervjuer er nesten like mangfoldige som spekteret av menneskelige samtaler" (2009:35), men at de i bunnen bygger på dagliglivets samtaler. To personer utveksler synspunkter om et tema de begge er opptatt av, derav navnet *inter view*. I mitt tilfelle stilte jeg veldig likt med intervjuobjektene mine i møte med mitt tema. Jeg hadde selv vært en del av konserten som dannet utgangspunktet for intervjuene, og i likhet med meg var også alle intervjupersonene aktive instrumentalmusikere med variert sceneerfaring innenfor ulike rytmiske musikkjangre. Dette førte til at intervjusamtalene følte veldig naturlige og fikk god flyt. Ved noen tilfeller valgte jeg også å dele egne tanker og erfaringer med intervjupersonene, noe som bidro til å jevne ut det *asymmetriske maktforholdet* som i utgangspunktet preger enhver intervjusituasjon. (Kvale & Brinkmann, 2009) Som intervjuer styrer jeg samtals tema, og kan velge hvor dypt vi skal bevege oss inn på de enkelte områdene. Intervjupersonene deler av sin kunnskap og sine personlige erfaringer med meg, og ansvaret for å ivareta deres integritet hviler på mine skuldre. Situasjonen fører med seg en rekke etiske problemstillinger, noe jeg skal komme tilbake til ved slutten av dette kapittelet. (Kvale & Brinkmann, 2009)

## **Vitenskapelig metode i møte med personlige ferdigheter**

*Kvaliteten på de produserte data i et kvalitativt intervju avhenger av kvaliteten på intervjuerens ferdigheter og kunnskaper om temaet. (Kvale & Brinkmann, 2009:99)*

Sitatet ovenfor er hentet fra et avsnitt om hvordan intervjuet fraviker den tradisjonelle betydningen bak metodebegrepet. I stedet for å bestå av et sett med regler som følges mekanisk, gjennomsyres intervjuet av subjektive valg og personlig påvirkning. Intervjuerens personlighet og kjennskap til temaet påvirker intervjusamtalen og dermed kunnskapsproduksjonen. Det påpekes videre at redskapene som trengs for å forstå fenomener i menneskets livsverden ikke kan reduseres til rigide regler, fordi forskeren blir selve forskningsinstrumentet. Forskningsintervjuet beskrives som et intellektuelt håndverk som krever omfattende øvelse. En åpenbar innsigelse mot denne metoden har vært min manglende erfaring med den. Min intuisjon underveis i prosessen kan ha spilt en uforholdsmessig stor rolle i mine metodologiske valg. Ideelt sett burde jeg gjennomført øvingsintervjuer og -analyser i forkant av dette prosjektet. Kvale og Brinkmann (2009) beskriver forskningsintervjuet som en ganske fleksibel metode med en rekke ulike fremgangsmåter.

### **Det kvalitative forskningsintervjuet**

Jeg gjennomførte og analyserte mine kvalitative forskningsintervju ut fra et fenomenologisk inspirert perspektiv. Mitt mål har vært å samle inn konkrete erfaringer for å kunne beskrive visse aspekter ved hvordan en konkret situasjon oppleves så presist som mulig. Målet har ikke vært å forklare og analysere disse funnene i detalj, slik en gjerne ville gjort med et hermeneutisk utgangspunkt. Den fenomenologiske metoden dreier seg om å finne frem til fenomenenes vesen. Det vil jeg gjøre ved å se etter sammenhenger mellom funnene mine. For å nå frem til en fordomsfri beskrivelse av funnene, må jeg betrakte dem som sannheter, i tråd med fenomenologisk reduksjon.

**Tolv aspekter ved det kvalitative forskningsintervjuet.**

*Livsverden.* Temaet for det kvalitative forskningsintervjuet er den intervjuedes livsverden og hans eller hennes eget forhold til den.

*Mening.* Intervjuet har som formål å fortolke meningen med sentrale temaer i intervjupersonens livsverden. Intervjueren registrerer og fortolker meningen med det som blir sagt, og måten det blir sagt på.

*Kvalitativt.* Intervjuet har som mål å innhente kvalitativ kunnskap, gjennom vanlig språkbruk. Det forsøker ikke å kvantifisere.

*Deskriptivt.* Intervjuet skal samle inn åpne og nyanserte beskrivelser av ulike sider ved intervjupersonens livsverden.

*Spesifisitet.* Beskrivelser av spesifikke situasjoner og hendelsesforløp innhentes, ikke generelle meninger.

*Bevisst naivitet.* Intervjueren viser åpenhet overfor nye og uventede fenomener, og unngår ferdigoppsatte kategorier og fortolkningsskjemaer.

*Fokusert.* Intervjuet fokuserer på bestemte temaer; det er verken stramt strukturert med standardiserte spørsmål eller fullstendig "ikke-styrende".

*Tvetydighet.* Intervjupersonens uttalelser kan av og til være tvetydige, noe som kan gjenspeile motsetningene i personenes livsverden.

*Endring.* Intervjuprosessen kan gi ny innsikt og bevissthet, og intervjupersonen kan i løpet av intervjuet komme til å endre sine egne beskrivelser og fortolkninger av et tema.

*Følsomhet.* Ulike intervjuere kan fremkalle ulike uttalelser om det samme intervjutemaet, avhengig av deres følsomhet for og kunnskap om det.

*Interpersonlig situasjon.* Kunnskapen som innhentes, blir produsert gjennom den interpersonlige interaksjonen i intervjusituasjonen.

*Positiv opplevelse.* Et vellykket forskningsintervju kan være en verdifull og berikende opplevelse for intervjupersonen, som kan få ny innsikt i sin egen livssituasjon. (Kvale & Brinkmann, 2009:47-48)

Sitatet ovenfor har vært en god veiviser i planleggingen av mine intervjuer. Nå vil jeg ta for meg noen av de tolv punktene og relatere dem til mitt forskningsarbeid.

*Mening.* God intervjueteknikk i et semistrukturert intervju innebærer å lytte til det som sies "mellom linjene" for å kunne stille gode oppfølgingsspørsmål. Intervjuet tolkes og analyseres i stor grad underveis i samtalen. En bør prøve å oppfatte intervjupersonens underliggende budskap og konfrontere vedkommende med dette for å få en umiddelbar bekreftelse eller avkreftelse av fortolkningen sin. (Kvale & Brinkmann, 2009:49)

*Bevisst naivitet.* Etter en lang modningsprosess i møte med mitt forskningstema hadde jeg dannet meg flere hypoteser som jeg søkte bekreftelser på. Selv om jeg ikke hadde en detaljert intervjuguide, satt jeg med en magesfølelse om hvilken retning intervjuene kom til å ta. Det viste seg å være utfordrende å akseptere at noen av mine erfaringer ikke i det hele tatt passet inn i livsverdenen til noen av intervjupersonene. Kvale og Brinkmann (2009:50) nevner med rette viktigheten av å være kritisk til sine egne hypoteser under intervjuet. Intervjueren må legge vekk sine fordommer og innta en bevisst naivitet for å finne frem til nye og uventede fenomener.

*Flertydighet.* Forskningstemaet mitt er tilsynelatende oppløyd mark selv for de fleste musikere. Dette fremkom tydelig i form av motstridende svar fra en og samme intervjuperson. I noen tilfeller skyldes det rett og slett kommunikasjonssvikt i intervjusamtalen, men det kan også være uttrykk for inkonsekvenser, ambivalens eller motsigelser i tankene rundt det å fremføre musikk. (Kvale & Brinkmann, 2009:50) En tredje forklaring kan være at tidsavstanden mellom intervjuet og releasekonserten gjorde det vanskelig å huske detaljer. Det var hele tiden en viss fare for at intervjupersonene delvis konstruerte falske minner, så dette var noe jeg måtte ha i bakhodet underveis. Slike konstruert minner vil likevel kunne representere reelle oppfatninger og meninger om temaet, og kan således være verdifull informasjon.

*Forandring.* Mange av svarene jeg fikk fremstår som lange tankerekker der vedkommende reflekterer over sin rolle på scenen og sin mentale tilstand der og da. Ved flere anledninger tok tankerekkene form som analyser av selve temaet vi drøftet. Det gav en god bekreftelse på aktualiteten i min problemstilling når andre musikere automatisk inntok en slags forskerrolle selv. Jeg forutså til en viss grad dette resultatet. Mye av begrunnelsen bak mitt metodevalg lå i at mine medmusikere jevnlig konfronteres med det aktuelle fenomenet, og at de derfor hadde gode forutsetninger for å beskrive ulike sider ved det. I følge Kvale og Brinkmann (2009:142) er det vanlig at intervjupersonene sitter igjen med en positiv opplevelse etter et intervju. Det kan være befriende å snakke inngående om et personlig tema til en aktiv lytter, og samtalen kan ha gitt dem ny innsikt i deres livsverden.

*Følsomhet, sensitivitet.* Intervjuet påvirkes av intervjuerens kunnskap om temaet. Min faglige bakgrunn som musiker var essensiell for å kunne holde samtalene på et dypt nivå. Dersom jeg for eksempel ikke hadde kjent til følelsen av å stå på en scene ville det være vanskelig å stille gode oppfølgingsspørsmål. Det ville også lagt begrensinger på hvordan den jeg intervjuet kunne formulert svarene sine. Kjennskap til musikkfaglige uttrykk var også viktig. Samtidig måtte jeg strebe etter å inneha en kvalifisert naivitet om temaet for å ikke styre svarene i samtalen. (Kvale & Brinkmann, 2009:51)

*Interpersonlig, mellommenneskelig situasjon.* Her påpeker Kvale og Brinkmann (2009) betydningen av den sosiale relasjonen mellom de to partene i intervjusituasjonen. I tillegg til å være mine musikerkolleger, var intervjupersonene også gode venner av meg. De uttrykte begeistring for at jeg hadde valgt Mirage Ensemble som et case i masteroppgaven min, og de var alle positive til å la seg intervju. Som et resultat av dette oppstod det en avslappet og behagelig atmosfære under alle intervjuene. Jeg mener det er en viktig forutsetning for å kunne gi gode svar på spørsmål som stiller høye krav til hukommelsen. Underveis i samtalene var jeg veldig bevisst på mitt eget kroppsspråk, stemmeleie, ordvalg og blikk. Målet var at intervjupersonene skulle føle seg komfortable nok til å svare ærlig og personlig. Gode relasjoner introduserer også noen utfordringer. I noen tilfeller kan det være lettere å

fortelle om sine svakheter til en fremmed enn til en kollega og venn. Og som intervjuer lar man gjerne være å stille pågående eller personlige spørsmål som kan skade relasjonene. På den andre siden visste intervjupersonene at de kunne stole på meg, og at jeg ville sørge for å ivareta deres integritet. Det gav dem muligheten til å åpne seg opp og gi meg ærlige og personlige svar uten å være redd for konsekvensene ved å skulle si noe de ikke ønsket å stå for, eller som de ikke ville ha publisert. Dette går jeg nærmere inn på i kapittel 3.8 om forskningsetiske hensyn.

### **3.5 Intervjuundersøkelsen**

I dette kapittelet beskriver jeg gjennomføringen av mitt intervjuprosjekt fra konseptualisering til ferdig resultat. Beskrivelsen er inndelt etter ulike stadier beskrevet i *Det kvalitative forskningsintervju* av Kvale og Brinkmann (2009:118).

#### **Tematisering**

Denne fasen inngikk som en del av min første forskningsperiode, der jeg forholdt meg til en annen problemstilling. Det ble da besluttet å intervju både musikere og publikummere etter en utvalgt konsert for å gi svar på spørsmål om publikums konsertopplevelse. Gjennom konsertanalyser, litteratursøk og personlig refleksjon kom jeg så frem til min endelige problemstilling. Jeg valgte derfor å intervju musikere i Mirage Ensemble om deres opplevelser fra bandets releasekonsert. Konserten var allerede gjennomført da jeg besluttet å basere intervjuene mine på den. En åpenbar fordel med dette er at jeg kan garantere at mitt forskningsarbeid ikke påvirket konserten på noen som helst måte.

#### **Planlegging**

Det neste steget var å sette meg grundigere inn i den vitenskapelige intervjuetoden, dens styrker og svakheter. Flere av mine etiske beslutninger ble tatt her, med anonymiseringen av intervjupersonene, som ble besluttet etter at resultatene forelå. Forberedelsen av videoobservasjon til bruk i intervjuene foregikk parallelt med nærmere spesifisering av

intervjutemaet og utforming av en intervjuguide. Intervjuene ble med hensikt planlagt som semistrukturerte, med svært få forhåndsdefinerte spørsmål. Begrunnelsen for dette var at jeg forventet mye ny kunnskap i intervjupersonenes svar. En utfyllende intervjuguide ville bidra til å lede alle intervjuene inn på det samme sporet. Min forhåndskunnskap om temaet ville dermed kunne hindre oppdagelsen av nye fenomener. Derimot inneholdt intervjuguiden en rekke tidskoder til de stedene i konsertopptaket jeg ønsket at intervjupersonene skulle fortelle om. Her hadde jeg plukket ut ulike deler av konserten basert på musikernes musikalske roller i musikken. Se under *Analysering* nedenfor for en oversikt over disse rollene.

## **Intervjuing**

Jeg gjennomførte fem intervjuer, et for hver av de andre musikerne i bandet. De fant sted på et grupperom på Universitetet i Agder, og det var satt av rundt 60 minutter til hvert intervju. Under intervjuet satt intervjupersonen i en behagelig stol ved siden av meg. Begge var vendt mot et lerret som var tilkoblet min Macbook Pro for videoavspilling direkte fra Adobe Premiere Pro CC. Det ble fort klart at intervjuguiden fikk lav nytteverdi, bortsett fra tidskodene til videoopptaket. Årsaken til det var at intervjusamtalene tok en uforutsett vending. Gjennom oppfølgingsspørsmål forsøkte jeg å plassere intervjupersonenes uttalelser innenfor mine tematiske rammer, men i flere av intervjuene lot det seg ikke gjøre grunnet fravikende holdninger og oppfattelser av temaet. Jeg åpnet hvert intervju med en kort forklaring av hva jeg ville undersøke, etterfulgt av spørsmålet om hvordan intervjupersonene opplevde releasekonserten som helhet. Sammen med det spørsmålet ble det vist et stillbilde fra konserten på lerretet. Stemningen i intervjuene var avslappet, og jeg fikk inntrykk av at intervjupersonene i stor grad reflekterte åpent og ærlig. Intervjusamtalene ble spilt inn med opptaksprogrammer på iPad og telefon.

## Transkribering

Med alle intervjuopptakene lagret digitalt kunne jeg spille dem av i QuickTime Player på laptopen min mens jeg skrev de ned. Etterpå renskrev jeg intervjuene. I stedet for å tolke intervjupersonenes indre tankeprosesser, forholdt jeg meg til deres språklige uttalelser. Jeg forsøkte å lage en kompakt transkripsjon ved å omformulere ord og setninger til et mer skriftlig språk. Dette ble imidlertid gjort med omhu for å unngå endring av meningsinnholdet. Et av argumentene for et slik transkripsjons-valg var at svarene fra forskjellige intervjupersoner da ville stå litterært i stil til hverandre, og bli lettere å sammenligne. Følgende endringer er utført i transkripsjonsprosessen:

- Dialog som var helt irrelevant for temaet er fjernet.
- Setninger av svært muntlig karakter har blitt gjort om til en mer skriftlig form.
- Enkelte ord er byttet ut eller lagt til for å få frem muntlig mening og logikk som ellers ville forsvunnet.
- Gjentakelser av det samme ordet flere ganger etter hverandre har blitt fjernet noen ganger.
- Endel muntlige tilleggsord som *sant, altså, på en måte, men, da* o.l. har blitt fjernet.
- Lyder som *ehm, eh, hm* o.l. har blitt fjernet.
- Latter og humring er fjernet i noen tilfeller.
- Bekreftende innskutte ord fra intervjueren i løpet av et svar har blitt fjernet.
- Pauser i løpet av et svar er ikke notert.
- Ord som ble uttalt med spesielt trykk og tonefall står notert i *kursiv*.
- (...) brukes i resultatkapittelet for å indikere at jeg har hoppet over deler av en uttalelse. Det har blitt gjort med varsomhet for å unngå endring av meningsinnholdet.

Omtrent ved hvert minutt skrev jeg tidskoden fra lydfilen inn i transkripsjonsteksten. Dermed kunne jeg senere raskt gå tilbake og lytte til opptaket dersom noe var uklart ved min transkripsjon, eller for å skape meg et dypere bilde av intervjupersonenes tanker, og av intensjonene bak svaret.



## Analysering

I analysefasen benyttet jeg meg av dataprogrammet HyperRESEARCH versjon 3.7. Ved hjelp av det kodet jeg intervjuene etter fem hovedkategorier som representerte intervjupersonenes musikalske rolle i en gitt situasjon, og ytterligere to kategorier som omfattet generelle uttalelser som ikke var relatert til en spesifikk kontekst:

- Solistisk rolle
- Melodiførende rolle
- Akkompagnerende rolle
- Kollektiv rolle
- Inaktiv rolle
- Generelle uttalelser om å spille på en scene
- Generelle beskrivelser av publikum og konsertrammene

Parallelt med denne kategoriseringen, kodet jeg uttalelsene med stikkord som ytterligere beskrev deres kontekst og meningsinnhold. Disse stikkordene kan deles inn i følgende kategorier:

- Rammefaktorer
- Musikkens karakter
- Fokusretning
- Mentalt fokus
- Ufrivillige konsekvenser av mentalt fokus
- Bevisste musikkformidlende handlinger

Med alle intervjuene grundig kodet var det enkelt å senere hente frem uttalelser om spesifikke temaer. Vanligvis brukes slik meningskoding også for å kunne telle forekomster av et gitt element, men i min åpne intervjuundersøkelse med så få intervjupersoner var det lite hensiktsmessig.

### 3.6 Forskningsetiske hensyn

I møte med intervju som metode, ble jeg umiddelbart konfrontert med en rekke forskningsetiske problemstillinger. Her var det snakk om å dra nytte av mine bandkollegaers vennskap og tillit til meg for å få tilgang til essensiell informasjon om deres mentale teknikker, kapasiteter og ferdigheter som musikere. Faren for å publisere sensitiv informasjon i oppgaven var en utfordring som krevde varsomhet både under planleggingen, gjennomføringen og analyseringen av intervjuene. Det var også problematisk i seg selv at jeg ble sittende på all informasjonen som kom frem i intervjuene. Som nevnt i kapittel 3.6 ble intervjupersonene grundig informert om mine hensikter med forskningen og at intervjuopptakene ville bli behandlet konfidensielt. I disse dager er det vanlig at datafiler dupliseres på flere plasseringer både av hensyn til tilgjengelighet og til sikkerhet mot datatap, det være seg interne og eksterne harddisker, mobiltelefoner, minnepinner, privat skylagring og delte mapper. Jeg sørget for å ha god kontroll over hvor lydfilene lå lagret, slik at de ikke skulle komme på avveie. På forhånd informerte jeg mine bandkollegaer om at de skulle få mulighet til å se over og godkjenne det de ble sitert på i oppgaven, og jeg gjorde det klart at jeg ikke kom til å bruke sitater som ville svekke deres omdømme.

En intervjuforsker må ifølge Kvale og Brinkmann (2009:81) tenke gjennom mulige konsekvenser intervjupersonene kan oppleve av intervjuet i form av for eksempel endret selvilde. Min oppfatning er at kunnskap om temaet mitt er berikende for utøvende musikere, og at eventuelle nye tanker om sitt eget virke vil føre til en positiv utvikling. Her vil jeg understreke at det høyst sannsynlig finnes motstridende oppfatninger, noe jeg kommer tilbake til i min konklusjon. Samtidig har jeg vært klar over muligheten for å avdekke dårlige egenskaper og svakheter, men jeg tror intervjupersonene vil kunne gjenkjenne disse som normale tanker blant musikere.

Transkripsjonsprosessen innebærer igjen andre etiske problemstillinger, da det muntlige budskapet kan fremstå annerledes når blant annet tonefall, lyder og kroppsspråk utelates, og uttalelsene trekkes ut av sin opprinnelige kontekst. Transkripsjonsmetoden påvirker

budskapet. Når intervjuene analyseres er det mulig å involvere intervjupersonene for å unngå feiltolkning, men denne muligheten har jeg ikke benyttet meg av. Etske hensyn har begrenset hvor dypt og kritisk jeg har analysert intervjumaterialet, i likhet med hvor kritisk jeg har fulgt opp svarene underveis i intervjuene. Til slutt må jeg vurdere hvilke resultater det er etisk forsvarlig å presentere i intervjurapporten. Jeg har også et etisk ansvar ovenfor vitenskapen og mine lesere om å presentere sikker og verifisert kunnskap. Her må jeg altså balansere hensynet til mine intervjupersoner med hensynet til mitt forskningsresultat. Dette omtales som intervjuerens etiske dilemma. Forskeren risikerer å få empirisk materiale som bare skraper på overflaten. Solid etisk erfaring og god dømmekraft er viktig i denne situasjonen. (Kvale & Brinkmann, 2009)

Det kunne vært interessant å se uttalelsene i sammenheng med instrumentet vedkommende spilte. Likevel har jeg unnlatt å oppgi hvilke musikere som kommer med de ulike uttalelsene, dette for å oppnå høyere grad av anonymisering. I utgangspunktet planla jeg å referere til intervjupersonene med instrument: Bassisten, gitaristen, trommisen, saxofonisten og trompetisten. Det ville gitt en viss anonymitet, men lesere med kjennskap til Mirage Ensemble vil umiddelbart identifisere personen bak instrumentet. Under analysearbeidet ble jeg imidlertid oppmerksom på at de mest interessante uttalelsene var av en så personlig grad at jeg anså det som uetisk å knytte de direkte til sine kilder. Forskningsverdien av disse uttalelsene var større enn behovet for å diskutere betydningen av instrument og plassering på scenen. Til syvende og sist er jeg på jakt etter å beskrive mentale fenomener som en stor gruppe musikere opplever uavhengig av instrument. Fullstendig anonymisering var imidlertid uoppnåelig, ettersom Mirage Ensemble er et lite band. Om jeg i stedet hadde omtalt bandet uten navn, ville avhandlingen mistet mye av sin styrke. Fortellingene som kommer frem gjennom intervjuene får validitet i tilknytning til en detaljert beskrivelse av konteksten de oppstod i.

## 4 RESULTATER

I dette kapittelet vil jeg først gi en detaljert beskrivelse av rammene rundt releasekonserten, og videre presentere en rekke viktige funn fra analysen av intervjusamtalene mine. Det kom tydelig frem at intervjupersonene forholdt seg til forskningstemaet mitt på svært ulike måter. Noen hadde et mer bevisst forhold til tematikken enn andre, og gjennom svarene sine vektla de ganske ulike aspekter ved det å stå på en scene og fremføre musikk. Deres opplevelser på scenen varierte veldig innad i bandet. På et gitt sted i konserten kunne en av dem ha en opplevelse av publikum som en kritisk gruppe mennesker, mens en annen opplevde dem som hengitt til musikken. Samtidig kunne en tredje musiker ha et nærmest ikke-eksisterende fokus på publikum. Som nevnt i kapittel 3 har intervjupersonene blitt tildelt bokstaver fra A til E for å ivareta deres anonymitet. Spørsmålene fra meg markeres med I, for intervjuer. De fleste uttalelsene er relatert til videoutdrag fra konserten som ble vist underveis i intervjuene. Funnene mine overlapper mye med hverandre, men jeg presenterer dem delt inn i fire temaer:

- Releasekonserten og vårt publikum
- Publikum som en kritisk masse eller hengitte lyttere
- Fokus på visuell fremtoning
- Fellesskapsfølelsen

### 4.1 Releasekonserten og vårt publikum

For å forstå betydningen av opplevelsene som skildres i intervjuene, trengs en god forståelse av opplevelsens kontekst. Denne konserten markerte utgivelsen av albumet *Memory Happens Now*. En slik begivenhet betyr mye for ethvert band, noe mine intervjuer bekreftet at det også gjorde for oss:

*B: Jeg innså jo den dagen vi rigga opp at det var en ganske svær greie. Releasekonsert, jeg har ikke spilt releasekonsert med et slikt band før. Det kom mye folk, fra utlandet til og med. Så det var veldig stas å spille.*

Kilden er et veldig flott sted å spille, men leiekostnadene er tilsvarende høye. Vi leide også inn svært dyktige teknikere til å styre lyd, lys og live video-projeksjon, og fikk dermed spille på en spektakulær scene, med et profesjonelt apparat rundt oss. Scenografien overgikk alle våre tidligere konserter, og dette hadde gjort inntrykk på flere av mine intervjupersoner:

*E: Jeg husker det som en veldig positiv opplevelse. Det mener jeg skyldes for det første lokalet, og scenografien. At man ble litt starstruck av scenen. Det var utrolig kult å få spille i så proffe omgivelser. Og det tente automatisk en ekstra liten gnist i forhold til å levere bra.*

Musikeren trakk videre frem lytteforholdene på scenen og lyssettinga som veldig bra. Alle fem musikere gav uttrykk for lignende tanker rundt scenografien. Gitaristen, trommisen og bassisten var plassert på en rekke oppå små risere mens blåserne dannet en egen rekke på scenegulvet foran dem. Alle hadde sine vanlige plasseringer på scenen, men de forhøyede sceneelementene var et uvandt element, som på et vis gav gitaristen og bassisten avgrensede områder å bevege seg på. Trommisen har i dette bandet ingen historie med å bryte ut av sin plass bak trommesettet. Avstandene mellom musikerne var en god del større enn det vi er vandt med, men hver musiker hadde egen scenemonitor med dedikert monitorkurs, så lytteforholdene på scenen var nesten upåklagelige. Blåserne hadde clip-on-mikrofoner med kablet tilkobling. Til forskjell fra bruk av mikrofoner på stativ, gir denne type oppmikking frihet til å snu seg i alle retninger mens man spiller, og til å bevege seg rundt på scenen. Mikrofonkablene var rikelig lange, men begrenset likevel bevegelsesfriheten ettersom man måtte være obs på å ikke snuble i dem.

Fra taket var det hengt opp to lerret rett over bandet, plassert inntil hverandre som et låvetak opp ned, og vinklet skrått ned mot fremste publikumsrad. Her ble det prosjektert videomateriale produsert av meg på forhånd, bandrelaterte stillbilder, og live VJ-effekter mikset av en egen videoteknikker. Alle musikerne, bortsett fra trommisen som satt rett under, kunne se denne skjermen i løpet av konserten. I tillegg til lokalets velutstyrte lysrigg, var det spent opp tynne lyssnorer på kryss og tvers rundt bandet. Disse lyste opp på de

musikalsk heftigste delene av konserten. Bortsett fra en drøy times lydsjekk hadde vi ikke anledning til å øve med denne scenografien før konserten.

Publikummet var en god blanding av musikkstudenter fra Universitetet i Agder, slekt og familie fra innland og utland, profesjonelle musikere fra Kristiansand og omegn i tillegg til øvrige bekjente og fremmede bosatt i byen. Alt dette gjorde noe med våre forventninger til konserten, og hadde utvilsomt innflytelse på vår prestasjon på scenen.



*Mirage Ensemble i aksjon i Kilden, Kristiansand. Foto: Rade Zivanovic*

Et vesentlig aspekt ved denne konserten var at vi som stod på scenen nesten ikke kunne se publikum. Det skyldtes en kombinasjon av dunkel belysning, og kraftige lavthengende scenelys ute i salen som lyste mot bandet. Vi så kun silhuettene av de som satt på de to fremste radene. Publikum satt i stoler plassert i en tribune oppover fra scenegulvet, noe som gjør dem relativt passive i motsetning til et publikum som står, eller som sitter rundt runde bord foran scenen. Musikken til Mirage Ensemble inviterer ikke til interaksjon med publikum bortsett fra at den åpner for klapping og jubel mellom låtene og etter improviserte soloer -

en velkjent konsertkonvensjon blant jazzpublikummere. De fleste låtene inneholder én eller to improviserte soloer. Alle intervjupersonene bekrefter at de ikke hadde øyekontakt med publikum på grunn av scenebelysningen. Det ble omtalt utelukkende som en positiv faktor, ettersom direkte øyekontakt ville oppleves distraherende:

*E: Jeg likte også at det var ganske dunkelt og mørkt, og det resulterte jo i at vi ikke så publikum i så stor grad. Og det gir i hvert fall meg mer ro på scenen, at du ikke ser publikum hver gang du kikker opp.*

*I: Du foretrekker å ikke få øyekontakt med dem?*

*E: Ja faktisk.*

Som et resultat av at publikum ikke var særlig synlig, ble de heller ikke oppfattet som enkeltmennesker, slik man gjerne er vandt til å se dem på en instrumental jazzkonsert:

*D: det kan tenkes at siden publikum sitter såpass langt unna, at jeg egentlig ikke hadde noen direkte kontakt med dem. Jeg tenkte på de mer som en masse - det var litt rockekonsert-attitude. Det var liksom bare masse mennesker.*

## **4.2 Publikum som en kritiske masse eller hengitte lyttere**

I intervjuene kom det frem at releasekonsertens ekstraordinære rammer både var en kilde til positiv energi, men også at den kunne bidra til usikkerhet underveis. Denne tosidige beskrivelsen gjorde seg også gjeldende for publikum med tanke på deres indirekte påvirkning på musikerne. Dette avsnittet tar for seg de ulike karakteristikkene musikerne tilla sitt publikum. Jeg mener mangelen på visuell kontakt ut i salen gir belegg for å hevde at disse karakteristikkene nærmest utelukkende er musikernes egne konstruerte forestillinger. De er uavhengige av hva menneskene i salen faktisk tenkte og følte. Den eneste responsen fra publikum fikk vi i form av applaus og jubel mellom låtene, og etter noen av de improviserte soloene. Denne responsen var alltid positiv, og må derfor ansees som en mulig medvirkende årsak til positive opplevelser underveis i konserten. Musiker A kunne fortelle

om en generell svekkelse av selvtilliten når det var tilskuere tilstede, samtidig som de også påvirket ham positivt:

*I: Betyr det at du tar mer sjanser?*

*A: Når jeg er uten publikum, ja det gjør jeg. Og selvtilliten er større i et rom der det ikke er folk som lytter kritisk.*

*I: Hva tenker du om det kicket du sa at du får av publikum?*

*A: Det kicket er jo der, for når man har øvd veldig mange timer på noe, er det veldig behagelig og deilig å endelig kunne utfolde seg for folk som faktisk har kommet for å høre det. Og da vil man gi og vise seg fra sin beste side. Det er et kick, og man får ofte feedback gjennom hver låt, og folk er jo veldig fornøyde, så det er jo et kick. Men man får ikke nødvendigvis det bruset og det kicket der og da, etter en solo, for man har ikke den dialogen med publikum hele tiden.*

De fleste konkrete uttalelsene om nervøsitet er knyttet til konsertens første låt. Dette gjenspeiler et ganske alminnelig fenomen for mennesker som står på en scene. Etter noen minutter blir man mer komfortabel med situasjonen og opplever større ro og mer overskudd. Her forteller Musiker D om sine tanker under sin improviserte solo i åpningslåten, mens han ser på videoopptaket av seg selv:

*D: Når vi kom til dette partiet var jeg kjempenervøs. For da skulle plutselig jeg være i fokus. Jeg hadde gjemt meg blandt de andre helt til nå, og plutselig var det om å gjøre, nå var det alvor. Der skjedde det noe galt i harmonikken og, noe som forsterka den følelsen av å synke i et hull.*

*I: Ok, så du er bevisst på at du blir sett og hørt?*

*D: Veldig.*

I det intervjupersonen trer inn i den musikalsk sentrale rollen som solist, opplever han en plutselig økning i fokuset på sitt eget spill. Den harmoniske feilen han nevner, skyldtes de andre musikerne, men den forsterket hans negative følelser rundt situasjonen. Min tolkning er at disse følelsene ikke er et resultat av kritisk syn på sitt eget spill, men av musikerens tanker om at publikum ikke liker det de hører. Slike tanker behøver ikke nødvendigvis å være



bevisste, og de kan endre seg kjapt. Tretti sekunder etter sin solo hadde musikeren en akkompagnerende rolle, og svarte da bekreftende på spørsmål om fokuset på publikum nå var mindre. Samspillet innad i bandet fikk dermed et større fokus, og selvsikkerheten rundt publikumsopplevelsen er nå på topp:

*D: Nå fokuserer jeg bare på musikken egentlig, og solisten – prøver å snappe opp hva som skjer. (...) Nå som det er så sterkt dynamisk, så tenker jeg at "nå presterer vi!". Det er på de svake partiene at man kanskje blir litt nervøs.*

Den siste setningen i dette sitatet bekrefter et fenomen som kommer til uttrykk gjennom alle intervjuene. Når musikken er naken kommer alle små detaljer ved spillet tydeligere frem, og hver musiker får et større ansvar for den musikalske kvaliteten. Det kan se ut til at dersom man samtidig bevisst eller underbevisst tillegger publikum en kritisk holdning, fører det til et negativt press og gjerne en frykt for å spille dårlig. Dette forekommer som oftest når musikken er teknisk eller musikalsk krevende. I det følgende sitatet akkompagnerer intervjupersonen en annen solist:

*E: Her er jeg ansvarlig for å holde solisten i gang. Det er et mye tyngre ansvar som hviler på mine skuldre. (...) Jo større konsekvenser det får at jeg detter litt ut, jo mer fokus får jeg på konsekvensene av at jeg detter ut. Og det har jo veldig mye med publikumsopplevelsen å gjøre, for hadde ikke de vært der, så hadde det ikke vært noen krise, ikke sant.*

Dette er igjen et ganske alminnelig fenomen blant musikere, men det er på ingen måte en absolutt regel. Alle intervjupersonene fortalte også om øyeblikk under konserten der de følte seg trygge på at publikum satte stor pris på det som skjedde. Igjen vil jeg poengtere at denne tryggheten ikke hadde sammenheng med reell tilbakemelding fra publikum. I det følgende sitatet fortelles det om hvordan musikalsk nakne partier åpner for helt spesielle solistiske muligheter:

*C: ...samtidig så føler jeg at når jeg står stille, og når det er stille i salen, som det var da, så har man på en måte publikums fulle oppmerksomhet. Og når man har det så kan man spille på det. Du kan spille så*

*svakt du bare vil, og de vil fortsatt høre det. Og det er et veldig sterkt virkemiddel. Det er noe jeg føler vi bruker mye i dette bandet.*

*I: Så du mener å si at du får inspirasjon av at det er stille, og at masse folk har fokus på deg?*

*C: Ikke nødvendigvis at det er fokus på meg, men at vi kollektivt skaper en... det er vanskelig å se når det er en film, men at det er så stille og så mye folk skaper en helt spesiell stemning, som er med på å gi publikum en spesiell opplevelse.*

Til tross for at intervjupersonen opplever veldig stor oppmerksomhet mot sitt eget spill, forsterker det bare følelsen av en kollektiv og positiv opplevelse som alle i rommet tar del i. Når man har den følelsen som musiker ligger eventuelle tanker om kritiske publikummere langt bak i bevisstheten. Jeg kjenner meg godt igjen i beskrivelsene til musiker C. Selv hadde jeg en lignende opplevelse under en av mine egne improviserte soloer, der også akkompagnementet var minimalistisk og nakent. Tempoet var rolig, og stemningen inviterte til melankolsk spill. Oppmerksomheten i salen flyttet seg vekk fra meg og spillet mitt og over på musikken som noe vakkert som både bandet og publikum hengav seg til. I mitt tilfelle fører slike situasjoner også med seg et fokus på musikkens emosjonelle sider, og den opplevelsen deler jeg med flere av mine intervjupersoner:

*B: Det er på starten av mine soloer at jeg virkelig har kontroll, for da vet jeg at alt er opp til meg. Det er noe befriende i det og. Det hviler ikke så mye på de andre. Du jobber med motivet, og prøver å uttrykke en stemning som jeg vil ha publikum i. (...) Jeg står liksom foroverbøyd også, for å indikere at det her er følelsesladet, eller det skal være mye følelser i det.*

*I: Men tror du at du nærmest er i den stemninga?*

*B: Ja, jeg er det. Nå tenker jeg ikke på publikum i det hele tatt. (...) Nå har jeg alle musikerne der jeg vil ha dem. Nå har jeg publikum der jeg vil ha dem. Nå vet jeg at det her kommer til å bli noe jeg kan stå for. Man vet det før har hendt, på en måte.*

Denne musikeren forteller fra en improvisert solo der han ble svært komfortabel med hele situasjonen. Publikum ble ikke en vesentlig faktor, og fokuset hans var på samspillet,

musikken og emosjonene i spillet. Han følte en visshet om at publikum er oppmerksomme og at de liker det de hører:

*I: Er du da så dypt inni musikken at du ikke er opptatt av publikum lenger?*

*B: Nei, for jeg tror (...) Jeg føler på en måte at jeg klarer å si om publikum er med, når jeg spiller - uten at jeg trenger å se dem eller høre noen lyder eller noe sånt...*

*I: Men det er ikke sikkert du bryr deg om det der og da?*

*B: Nei, men hvis jeg ikke hadde hatt den oppmerksomheten, så hadde jeg brydd meg om det. Jeg vet at de følger med. Jeg vet ikke hvordan du har det, men jeg merker at de følger med.*

*I: Det er vel kanskje noe som bare skjer inni hodet vårt?*

*B: Nei, jeg kan på en måte si om publikum liker det jeg gjør, når jeg gjør det.*

Musiker B ble som følge av denne vissheten trygg på at den musikalske kvaliteten blir god. I et annet intervju nevnes økt musikalsk kvalitet som følge av hele konsertsituasjonen:

*I: Kan man da si at, fordi publikum er der, så går du dypere inn i musikken?*

*E: Ja jeg tror faktisk det, jeg får et sterkere bånd til musikken på en scene enn jeg gjør på et øvingsrom, for eksempel. Det tror jeg nok man kan slå fast, ja. Når vi øver er det en helt hverdagslig situasjon, men musikken blir mye mer hellig for meg med en gang den skal formidles til noen andre.*

*I: Så du spiller bedre?*

*E: Ja faktisk. Jeg spiller mye bedre på denne konserten enn jeg gjorde på øvelsene rett før*

Som en kontrast til det fenomenet hender det at publikum heller fører til et prestasjonspress på scenen. Da oppstår det et vanlig paradoks der ønsket om å prestere bedre resulterer i feil fokus på selve oppgaven, og dermed svakere prestasjon. Her fortelles det om en solosituasjon som oppleves nettopp slik. Intervjupersonen reflekterer seg så frem til at publikum samtidig har en positiv effekt på spillet:

*D: Når det er et soloparti der det handler om å spille hipt, så blir det på en måte viktigere enn å følge initiativene til musikken, at man kanskje lytter dårligere da. (...) Det er litt interessant at publikum... altså det kommer an på hvordan du fokuserer på det, for det kan være en bra faktor at man blir så på hugget, ettersom det skaper en nerve som man ikke har på øvingsrommet.*

### **4.3 Fokus på visuell fremtoning**

Som en direkte konsekvens av bevissthet rundt publikums tilstedeværelse, ble alle intervjupersonene mine innimellom veldig opptatt av hvordan de så ut på scenen. Jeg omtaler dette fenomenet som økt fokus på visuell fremtoning. Når musikerne hadde en musikalsk inaktiv rolle, det vil si at de har pause i musikken, inntraff det fenomenet helt konsekvent. Her forteller musiker E om sine opplevelser i en musikalsk inaktiv rolle. I den situasjonen fikk han plutselig overskudd til å ta inn over seg alle mennesker som satt og så alt som foregikk på scenen:

*E: Jeg føler meg mye mer naken. For eksempel på starten her når jeg ikke spiller, så kommer publikums tilstedeværelse sterkere inn i tankene mine. Her gjør jeg jo rett og slett ingenting. (...) Og det synes jeg faktisk er litt problematisk. Det gjelder ikke bare denne konserten, men også andre steder hvor jeg har pause. (...) Da blir jeg mer usikker enn når jeg spiller, faktisk. Og det er kanskje ikke noe jeg har tenkt så mye over generelt heller, hva man gjør når man ikke skal gjøre noe - når det ikke er noe vits at man er på scenen for musikken sin del.*

Musikken, teknikken, musiseringen og samspillet krever mye fokus, og det skaper en stor kontrast til den inaktive rollen. Det er store forskjeller i svarene om dette temaet, og de ulike holdningene kommer tydelig frem på filmopptaket. Noen forsøkte aktivt å gjenspeile musikkens karakter ved hjelp av holdning, mimikk og bevegelser. Det skjer gjerne naturlig og mer underbevisst mens man spiller, men her er det publikumsopplevelsen som står i fokus:

*I: Tror du at du har et bevisst forhold til hvordan du ser ut visuelt, når du ikke spiller?*

*A: Ja, det har jeg. Jeg prøver jo å være i grooven, og vise en form for interesse ovenfor musikken som igjen smitter over på publikum... at en står og digger det, og ikke blir stående som en saltstøtte.*

Musiker A forsøkte å bidra til tilskuernes konsertopplevelse ved å være en aktiv del av scenebildet. En annen strategi var å trekke seg ut til siden for flytte oppmerksomheten over på de som spiller:

*B: Jeg føler at jeg er veldig synlig. Jeg merker at mange ser på meg. Så det er flere grunner: Å få trukket seg unna, å skape en egen seksjon der borte, og for at solisten skal få være den personen som står fram.*

I intervjuet med musiker E kom vi tilbake til dette temaet lenger ute i samtalen, og da argumenterte han mot å gjenspeile musikken fysisk, ettersom det kunne fremstå unaturlig og komme i veien for publikumsopplevelsen:

*E: Jeg føler at mange mennesker stirrer på meg, og jeg står der og er uvirksom. Og da har jeg vel kanskje av og til hatt en strategi om å lukke øynene og stå helt stille for å formidle til publikum at her er det ikke noe aktivitet - men samtidig også gi uttrykk for at jeg nyter å høre på det andre som skjer. Og jeg synes ikke det er noe fett å digge til musikken. Det blir så selvdiggende, ettersom det er mitt produkt selv om jeg ikke spiller. Og det føler jeg blir mer forstyrrende for publikum, om jeg skal stå og holde på med et lite dramastykke på sida der.*

Trangen til å måtte foreta seg noe i pausene oppleves som enda mer underbevisst hos andre:

*C: Jeg prøver å finne noe å gjøre, for å ikke se ubrukelig ut. Jeg vet ikke helt hva det er, men jeg har tenkt litt på det i andre sammenhenger også. Med en gang jeg ikke spiller så må jeg ha noe å gjøre (...) for eksempel noe med hendene, i stedet for at jeg står sånn, så begynner jeg å legge hendene på andre måter.*

*I: Men tror du det skyldes at publikum hele tiden ser hva du gjør?*

*C: Ja, du føler jo på en måte det, at man må ha ett eller annet å gjøre fordi folk ser på.*

Økt fokus på visuell fremtoning forekom naturligvis også mens musikerne spilte, ofte i forbindelse med et bevisst ønske om å forsterke publikums visuelle inntrykk. Alle handlingene tok da utgangspunkt i den klingende musikken. Musiker C så dette behovet for visuell kommunikasjon i sammenheng med at bandet ikke har vokalist:

*C: I og med at scenebildet var såpass statisk visuelt, prøvde jeg å formidle mer enn bare med instrumentet. For jeg vet jo at, iallfall når det er instrumentalmusikk, så er det lett å miste publikum fort, fordi man ikke har noen som formidler noe så konkret som tekst, eller som snakker med publikum og er et aktivt bindeledd mellom publikum og bandet.*

En motstridende tilnærming kommer til uttrykk gjennom musiker E sine generelle betraktninger rundt sine sceneopptredener. Uttalelsen kan tolkes som et ønske om å la musikken tale for seg selv. Publikums oppmerksomhet kan føres mot musikken ved at man selv inntar et dypere fokus, samtidig som man unngår å overdrive den fysiske dynamikken:

*E: Jeg ønsker ikke å overformidle ting, jeg ønsker at publikum skal se meg som en utøver... men jeg vil jo gi uttrykk for at jeg er mest mulig inni musikken. Det er egentlig det jeg ønsker å formidle til publikum. At de ser at jeg er så brennende opptatt av denne musikken, og det ønsker jeg at de også skal være.*

Musiker D utdyper et lignende syn på hvordan musikerens fokus på musikken kan smitte over på publikum og dermed dempe deres fokus på ham:

*D: Jeg prøver nok å hjemme meg i musikken så mye som mulig. Prøver å skape en illusjon om at publikum ikke er der. (...) Og måten jeg prøver å rømme fra publikum på er å fokuserer på å lytte til meg selv og lytte til de andre, sånn at jeg skal spille så bra at publikum også begynner å lytte. Så her på introen prøvde jeg da å få det så inderlig som mulig, og at det som egentlig bare er enkelt skal ha noe. For da forsvinner fokus på meg, føler jeg.*

Nå føler jeg det er passende å nevne at en slik taktikk ikke nødvendigvis har en reell påvirkning på publikum. For musikeren har den likevel positive konsekvenser. Visuell fremtoning handler også om detaljer som hvilken retning man står og spiller i, positur og holdning. I det neste sitatet er konteksten en melodiførende rolle på et musikalsk lekent parti der musikeren har stort overskudd:

*B: Nå har jeg mer publikumsappell, du ser jeg vender meg litt oppover, og løfter på instrumentet. (...) Jeg er opptatt av å få fokus når jeg skal ha det.*

Valgene som tas her begrunnes med at musikeren ønsker å tiltrekke seg fokus fra publikum. Det ønsket kan minne om de solistiske øyeblikkene der musikerne opplever full kontroll over

musikken. Ved andre anledninger inntok intervjupersonene et større perspektiv og forholdt seg til scenebildet som et helhetlig visuelt uttrykk:

*A: Jeg spiller jo mot publikum av en naturlig grunn, for det er dem jeg spiller for. Og det er fint å tenke på scenen som et slags bilde du ser på. Man trenger ikke alltid spille mot publikum. Det scenebildet som er der kan forandre seg fra låt til låt, etter stemningen.*

*I: Tror du det er noe du tenker aktivt på?*

*A: Ja, jeg tror det. Formidlingsbiten... publikum skal jo helst være med på den reisen som vi prøver å skape, og da er det kult for dem å se at det er en interaksjon på scenen, at det ikke er introvert. At det er en slags kollektiv dialog både med publikum og innad i bandet.*

Til tross for at det er publikumsopplevelsen som er utgangspunktet for de bevisste handlingene knyttet til visuell fremtoning, betyr ikke det at de resulterer i bedre musikalsk kvalitet. Flere av intervjupersonene beskriver dette som en "trade-off" der teknikk og kontroll ofres for et sterkere visuelt uttrykk. Musiker B forteller videre fra sitatet ovenfor:

*I: Betyr det da at du har et mer bevisst forhold til hvordan publikum opplever...*

*B: Jaja, for ellers hadde jeg jo stått sånn jeg står akkurat der hele tida. For det er da jeg spiller best. Når jeg stiller meg opp og løfter instrumentet, går det på bekostning av tekniske, muskulære parametere.*

*I: Men det er interessant! Så når du spiller melodien velger du en trade-off ved at du har en kul positur for å formidle bedre.*

*B: Ja det er som jeg sier, at jeg setter publikum ganske høyt i bevisstheten, ofrer mye for at de skal... Jeg blir ganske sliten etter konserter, muskulært også fordi jeg prøver å være ganske visuell med instrumentet.*

#### **4.4 Fellesskapsfølelsen**

Hittil i dette kapittelet har jeg dokumentert mange ulike situasjoner der publikums tilstedeværelse påvirker intervjupersonene på scenen. Nå vil jeg konsentrere meg om uttalelser som vitner om at tankene rundt publikums tilstedeværelse tones ned til fordel for

økt fokus på samspillet innad i bandet. Vi har allerede sett flere eksempler på dette fenomenet, blant annet da musiker D var ferdig med sin improviserte solo, og inntok en akkompagnerende rolle: "Nå fokuserer jeg bare på musikken egentlig, og solisten – prøver å snappe opp hva som skjer". Situasjonene der publikum opplevdes mest kritiske var ofte når musikerne følte seg mer alene i den musikalske rollen. Straks de fikk støtte av godt samspill forsvant de negative tankene om publikum og musikerne slappet mer av. Det viste seg også at selve tanken på bandet som et lag gav en god følelse, som jeg har valgt å kalle fellesskapsfølelsen. Her reflektere en av intervjupersonene rundt det fenomenet:

*D: Det jeg husker var å stå der og føle en utrolig fellesskapsgreie at "nå skal vi ut og ta de. (...) Så er det noe med den gruppegreia når man er et band. Hvis man fokuserer på musikken og fokuserer på hverandre, så står man liksom ikke alene. Og da er det ikke skummelt å stå på en scene og gjøre noe alene, å spille svakt eller kjørt eller noen ting, fordi man er sammen om det. (...) Også at vi på en måte internt stoler på hverandre, og at vi internt er et lag. Det er oss mot dem, på en måte.*

I det neste sitatet har intervjupersonene akkurat sett ett utdrag fra konserten som var preget av utadvendt og aggressivt spill. Her legges den musikalske kvaliteten i samspillet til grunn for en følelse av stolthet og trygghet på scenen:

*B: Der er vi litt stolte over at vi turte også. Jeg tenkte på det etterpå at det her var jo helt sinnsykt fett. Det er sånn som vi gjør på øving. Det er humor, ass. Jeg synes det er veldig kult, jeg.*

*I: Når du får det kicket av samspillet, hvordan blir forholdet ditt til publikum forandret?*

*B: Når jeg spiller med Mirage er jeg ganske stolt, for jeg vet at vi har jobbet hardt, det er godt forberedt og det er et bra band. Alle parameterne er så bra. Så jeg fremstår nok med ganske god selvtillit på vegne av bandet. Det kan være fordi vi har fått så mye bra skryt og tilbakemeldinger. Jeg tenker ikke på at noen i publikum kanskje ikke liker det de hører. Jeg tenker "alle her må synes det her er fett".*

Den siste setningen synes jeg representerer en veldig gunstig tilnærming til publikum i en konsertsituasjon.



## 5 REFLEKSJON OG DISKUSJON

Hensikten med disse intervjustudiene var å bringe frem taus kunnskap om musikeres opplevelser på scenen. Jeg oppdaget flere fenomener enn de jeg forventet å finne gjennom mine forskningsspørsmål, men de utgjør alle viktige brikker i det store bildet av musikernes fokus. Kunnskapen er forsket frem med et veldig avgrenset syn på konsertsituasjonen, og jeg tror dette har ført til oppdagelser som et bredere forskningsfokus ville oversett. Samtidig utførte jeg relativt få intervjuer, og med tanke på de varierte svarene jeg fikk er det liten tvil om at flere intervjupersoner ville styrket min empiri. Flere av funnene mine representerer kun toppen av isfjellet til kompliserte kognitive prosesser. Jeg risikerer derfor å ende opp med banale forenklinger av disse i et forsøk på å forklare fenomenene jeg har avdekket. Hovedfokuset kommer derfor til å ligge på hvordan musikerne opplever disse fenomenene, og basert på det kan jeg trekke mine konklusjoner. Jeg kan heller ikke skråsikkert hevde sammenhenger mellom musikernes fokus og de opplevde konsekvensene. Det var flere faktorer med i konsertsituasjonen som jeg ikke har detaljert informasjon om, blant annet musikernes personlighet, tidligere erfaring, forberedelser, tekniske ferdigheter, scenelys og lytteforhold. Intervjudataene kan derfor ikke regnes som empiriske fakta. En intervjuundersøkelse med lignende vinkling publisert i juni 2014, *An investigation into musicians' thoughts and perceptions during performance* av Clark, Lisboa og Williamon (2014), tas i flittig bruk for å støtte opp om påstandene. Mine egne opplevelser fra denne og lignende konsertsituasjoner inkluderes også i refleksjonene.

Clark et al. (2014) intervjuet hver musiker om to ulike konsertopplevelser, en de husket som vellykket, og en de husket som mindre vellykket. Uttalelsene sees i lys av hvilken konsert de tilhører, og de endelige konklusjonene som trekkes plasseres også inn i dette '*enten eller*'-bildet. En mulig svakhet ved det kan være musikeres notoriske vane for å evaluere konsertene sine kritisk i etterkant, slik at deres definisjon på vellykket ikke er i tråd med forskernes oppfatning. Artikkelforfatterne poengterer dette i sin konklusjon, der de presiserer at fokuset lå på musikernes oppfattelse av vellykkethet. Mitt poeng er imidlertid

at musikers oppfattelse av dette heller ikke alltid stemmer overens med vedkommendes egentlige syn på musikalsk kvalitet. Fremgangsmåten kan også ha bidratt til å farge uttalelsene, ettersom intervjupersonene gjerne lette etter negative minner i forbindelse med den mindre vellykkede konserten, og motsatt. I mine undersøkelser vektlegger jeg ikke musikernes helhetlige evaluering, men fremhever deres vekslende opplevelser underveis i konserten. Jeg tror dette gir mer kunnskap om hvordan ulike konsertelementer som musikken, samspillet og publikum preger tankene, mens Clark et al. (2014) kan tegne et bedre bilde av sammenhengene mellom musikers tanker og evnen til å prestere bra. Nå vil jeg først gi en kortfattet oversikt over noen relevante funn. Deretter vil jeg bruke funnene til å gi reflekterte svar på mine to forskningsspørsmål.

## **5.1 Opplevde konsekvenser å tenke på publikum**

Til tross for mine intervjupersoners svært begrensede muligheter til å registrere dette, gav de flere ganger uttrykk for en visshet om publikums opplevelser og vurderinger av konserten. Deres beskrivelser må derfor i stor grad regnes som subjektive konstruerte oppfatninger. Karakteristikkene de tilegnet publikum varierte dessuten fra kritiske og utenforstående mennesker, til hengitte lyttere med en nær relasjon til musikerne. Hver enkelt musiker kunne endre sin publikumsoppfatning i løpet av konserten. Alle musikerne hadde et positivt syn på konserten og følte seg godt forberedt. Likevel opplevde de situasjoner helt ulikt. Jeg konkluderer med at det skyldes utøvernes personlighet og mentalitet i sammenheng med den musikalske konteksten.

Pauser i musikken førte til utrygghet, mens økt fokus på musikk og samspill gav trygghet. Flere gav uttrykk for en visshet om at deres fokus på musikken smittet over på publikum. Om det virkelig skjedde eller ikke er uvesentlig. Konsekvensene var uansett tilstede i form av positive følelser for musikerne, som i neste ledd styrket deres fremførelse. Fokus på egen visuell fremtoning gikk derimot på bekostning av fremførelsen. Et paradoks som flere intervjupersoner påpekte i intervjuene, var hvordan publikumsfokuset økte i møte med krevende roller. I slike tilfeller ville det være mer hensiktsmessig å fokusere på de musikalske

arbeidsoppgavene. Det var imidlertid også noen som gav uttrykk for bevisste forsøk på å flykte fra publikums oppmerksomhet ved å konsentrere seg dypere om musikken og samspillet. Følelsen av kontroll over situasjonen varierte basert på utøvernes musikalske roller. Når musikerne hadde overskudd, opplevde de at publikum gav dem inspirasjon og energi i form av et *kick*. I krevende musikalske roller som gav utøverne økt ansvar opplevde de et ubehagelig press. Publikum kunne også stjele fokuset vekk fra viktigere musikkorienterte fokus.

## 5.2 Musikerens konsertopplevelse

Hensikten min bak begrepet *musikerens konsertopplevelse* er å fremheve betydningen denne har for *publikums konsertopplevelse*. Denne sammenhengen er åpenbar, ettersom musikerens tanker, følelser og oppfatning av situasjonen preger vedkommendes musikalske fremførelse og sceneopptreden. Fremførelsen påvirkes derfor også av at musikeren tenker på publikum. Det kan enten skje direkte, gjennom bevisste handlinger for å påvirke publikumsopplevelsen, eller indirekte, ved at tankene får innflytelse på musikerens konsertopplevelse. Sistnevnte er nært tilknyttet vedkommendes mentalitet, eller tenkemåte. Med det sikter jeg til hvordan musikeren forholder seg til alle faktorene i konsertsituasjonen. Denne påstanden finner jeg støtte for både i mine og Clark et al. sine resultater:

*Self-perceived successful performances were often connected with feelings of sufficient preparation and positive mind-sets, and presented a high yet attainable level of challenge. Less successful performances were typically linked with inadequate preparation, negative mental outlooks, frustration, and lack of enjoyment during the performance itself. (Clark et al., 2014)*

I mine egne resultater er det også tydelig hvordan mentaliteten kan endre seg hyppig i løpet av en konsert, særlig med tanke på hvordan det oppleves å tenke på publikum. Hvordan intervjupersonene til en hver tid forholder seg til publikum kan defineres mellom to ytterpunkter: Musikeren kan oppleve publikum som en utenforstående gruppe mennesker som iakttar konserten kritisk. En slik holdning henger i mine funn sammen med et kritisk

fokus på egen fremførelse. Det behøver ikke å få negative konsekvenser, men i kombinasjon med musikalske, samspillsorienterte og instrumentaltekniske utfordringer, samt økt oppmerksomhet fra publikum, bidrar det til et større press på musikeren. Motsetningen til dette er når publikum oppleves som en del av et fellesskap der musikken er det samlende elementet. Fokuset rettes da mer mot det musikalske uttrykket og *tilknytningen* til publikum. Med den holdningen føler musikerne ofte at de har større kontroll over fremførelsen. Hvordan opplevelsen av tilknytning til publikum påvirker musikers konsertopplevelse beskrives også av Geeves et al. (2014).

Disse korrelasjonene tyder på at musikerens holdning til publikum resulterer i et visst fokus på egen fremførelse. Alternativt kan det tenkes at det er fokuset på ulike sider ved fremførelsen som påvirker musikerens publikumsholdning. En slik forklaring stemmer med mine funn der uttalelsene sees i sammenheng med intervjupersonenes musikalske roller. Dersom en musiker for eksempel opplevde stort ansvar i en krevende akkompagnerende rolle, eller et sterkt ønske om å vise hva han kunne i en solistisk rolle, tenkte han på publikum som mer kritiske. Da var det også tydelig at opplevelsen av økt oppmerksomhet fra publikum bidro til den endrede holdningen. Det er det samme fenomenet vi ser når en musiker forteller om en solistisk situasjon der han opplever å ha overskudd og kontroll på musikken. Det gir en trygg fellesskapsfølelse, som i dette tilfelle har sammenheng med oppmerksomheten solisten får.

Jeg tror en kombinasjon av de to nevnte årsakssammenhengene finner sted i konserten: Fokuset på utfordringene i musikken påvirker musikerens holdning til publikum, som igjen påvirker musikerens fokus. En eventuell økning i oppmerksomheten musikeren opplever kommer inn som et forsterkende element i tillegg, enten i positiv eller negativ retning. Hvordan den sistnevnte effekten kan slå ut forskjellig fra en utøver til en annen kan til en viss grad forklares med Geeves et al. (2014) teori om *attentiveness* og *attunement*. Disse begrepene beskriver ulike publikumskarakteristikk musikere opplevde som viktig for følelsen av en god forbindelse med publikum. Noen musikere foretrekker å ha publikums

fulle oppmerksomhet mot sin egen fremførelse, mens andre foretrekker når fokuset rettes mot musikken og det emosjonelle uttrykket i fremførelsen.

Clark et al. (2014) trekker frem nytteverdien som trening i positiv indre dialog kan ha for musikere. Jeg deler dette synet, da det er tydelig at musikernes mentalitet og kontinuerlige tolkning av situasjonen er avgjørende for musikkfremførelsen. Musikere vil kunne dra nytte av metoder innen mental trening i tillegg til metoder rettet mot musikere, som Alexanderteknikk (Kvammen, 2013).

### **5.3 Musikkformidlingsparadokset**

Et av mine funn er at fokus på musikkformidling underveis i en konsert kan få negative konsekvenser. Da trekker jeg paralleller mellom fokus på musikkformidling og fokus på publikums konsertopplevelse. Dette finner jeg støtte for både i egne erfaringer og i intervjuresultatene. I musikalsk inaktive roller opplevde alle musikerne at de fokuserte på sin visuelle fremtoning som følge av tanken på at publikum så dem. Dette førte for noen til svekket fokus på musikken og samspillet, noe de vedgikk at var uheldig. Årsaken bak et slikt fokus behøver ikke være et bevisst ønske om å påvirke publikumsopplevelsen, men det innebærer en visshet om egen innflytelse på scenebildet. Den vissheten anser jeg som et produkt av musikkformidlingsfokus. Den norske musikkformidlingslitteraturen oppfordrer musikere til å ha større bevissthet rundt sin musikkformidling. (Nesheim, 1994; Pettersen, Waagen, & Yttredal, 2000; Reiten, 1999) Det gjør den med rette, ettersom det der ligger et stort potensiale for utøvere og artister til å styrke sitt musikalske uttrykk og gi publikum sterkere konsertopplevelser. Reiten (1999), riktignok henvendt til klassiske musikere, oppfordrer til å analysere og evaluere egen sceneopptreden. Begrunnelsen ligger i å identifisere og fjerne barrierer for musikerens budskap, og styrke det ved å legge inn forsterkere. Selv mener jeg denne metoden kan få uønskede konsekvenser blant annet i form av et ugunstig fokus i konsertsituasjonen.

Forskningen jeg har kommet over som undersøker betydningen bevegelser, holdning og ansiktsuttrykk har for publikums konsertopplevelse nevner ikke denne problematikken. Blant annet vektlegger Schutz (2008), i likhet med Reiten, kun viktigheten av bevisstgjøring rundt dette fenomenet: "(...) understanding the benefits of embracing (and the costs of ignoring) vision's role is essential for all musicians"(Schutz, 2008). Mitt funn representerer altså en tilsynelatende lite belyst side i forskning på musikkformidling og musikkopplevelse.

Musikere oppfordres i *Tilrettelagt sceneopptreden* (Reiten, 1999) til å detaljplanlegge og øve inn hele sceneopptreden. Påstanden om at man bør være godt forberedt utover det rent musikalske er god. Jeg er helt enig i hennes observasjoner om at fantastisk musikk kan ødelegges av laber formidling, og hva som får en konsertopplevelse til å stå frem i mengden var også utgangspunktet for min interesse for dette emnet. Hun trekker frem at det også er viktig å være spontan på scenen, men jeg tror at et analytisk og i overkant bevisst forhold til ulike sider ved egen sceneopptreden vil kunne blokkere spontanitet. Det begrunner jeg med intervjuuttalelser om at opplevelsen av å tenke på publikum i noen tilfeller ga en følelse av press og økt fokus på prestasjon fremfor samspill og musikalsk uttrykk. Igjen kan altså et fokus relatert til publikums konsertopplevelse og musikkformidling gi negativt utslag på musikkfremførelsen. Jeg finner støtte hos Clark et al. (2014) for denne påstanden i deres konklusjon om hvordan lav *mestringstillit*, *ekstern kontrollplassering* og *perfeksjonistiske persontrekk* kan gi negative tanker i møte med publikum. Som nevnt i forrige avsnitt, påpekes det imidlertid at med en mer positiv mentalitet møter ikke musikerne disse problemene i like stor grad (Clark et al., 2014). I mine egne resultater finner jeg også eksempler på situasjoner der intervjupersonene begrunner positive opplevelser med fokuset på publikums konsertopplevelse.



## 6 AVSLUTNING

Hvordan opplever så musikere det å tenke på publikum i en konsertsituasjon? Svaret er avhengig av musikernes mentalitet. Med en positiv mentalitet kan musikere oppleve at det gir dem sterkere tilknytning til publikum, økt fokus på det musikalske uttrykket, inspirasjon og energi. Musikere med en negativ mentalitet kan oppleve at det gjør dem mer nervøse og fokuserte på prestasjon fremfor samspill og musikalsk uttrykk. Musikernes mentalitet kan imidlertid endre seg i løpet av en konsert. Jeg anser disse funnene som verdifulle for musikere, noe jeg kommer tilbake til i det siste avsnittet.

Gjennom intervjuene har jeg også fått bekreftet at fokuset på musikkformidling underveis i konserten kan få negative konsekvenser for fremførelsen. Det er konsensus i mine miljøer om at publikumsopplevelsen bør vies mer oppmerksomhet. Jeg er enig, men dersom resultatet er en mer kritisk holdning til egen fremførelse, virker det mot sin hensikt. Å jobbe med egen musikkformidling er et prosjekt som krever finurlighet, ettersom man også må huske å ivareta sin egen konsertopplevelse. Kanskje er det nettopp der man bør begynne? I lys av dette funnet foreslår jeg at fremtidig forskning og litteratur innen musikkformidling bidrar til å bygge flere broer til idrettspsykologien, forskning på mental trening og utøverorientert musikkforskning. Det vil kunne tilføre en ny dimensjon til musikkforskningen som sørger for at sammenhengen mellom musikerens og publikums konsertopplevelse får den oppmerksomheten den fortjener.

Noe som også var oppsiktsvekkende ved disse resultatene var de individuelle forskjellene innad i bandet mitt, på én enkelt konsert. At musikere er samspilte både på et musikalsk og sosialt nivå er tydeligvis ingen garanti for at de opplever den samme fellesskapsfølelsen på scenen. I tillegg var det kontraster i opplevelsene av tilknytning til publikum, og på noen låter formidlet vi sprikende emosjonelle uttrykk. Forskning på ensemblespill legger seg ofte på et kognitivt nivå for å forklare prosessene som muliggjør samspillet. Basert på funnene mine ser jeg det som interessant for videre musikkforskning å studere ensemblespill sett i lys av sosiale relasjoner mellom musikerne.



Gjennom arbeidet med denne masteroppgaven har jeg fått innsikt i temaer med stor nytteverdi for meg som musiker. Disse temaene strekker seg langt utover forskningsfokuset mitt, og jeg har kommet frem til at musikkforskningen fortjener større oppmerksomhet fra utøvende musikere. For meg fremstår den nå som en slags parallell virkelighet med liten direkte innflytelse på musikkstudenter og profesjonelle musikere. Forskningsartiklene jeg referer fra henvender seg stort sett til musikkforskere og til musikkpedagogiske miljøer. Der søkes det aktivt etter ny kunnskap som kan ruste kommende musikkstudenter for en fremtidig musikkarriere. Etablerte musikere burde også ta i bruk denne enorme kilden til kunnskap, inspirasjon og refleksjon.

Mitt budskap i denne masteroppgaven er at musikere bør strebe etter en stødig konsertmentalitet som best mulig ivaretar deres konsertopplevelse, og som fører med seg en positiv holdning til publikum. For noen kan det føles best å fokusere minimalt på publikum, mens for andre kan publikum være en kilde til inspirasjon og energi. Det vil variere fra person til person, og kanskje også fra låt til låt. Jeg tror imidlertid at musikere som dykker dypere ned i dette temaet vil oppleve en kjærkommen endring i fremtidige konsertopplevelser, og i sine relasjoner til menneskene rundt scenen.

## 7 KILDER

- Berliner, P. (1994). *Thinking in jazz : The infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brand, G., Sloboda, J., Saul, B., & Hathaway, M. (2012). The reciprocal relationship between jazz musicians and audiences in live performances: A pilot qualitative study. *Psychology of Music*, 40(5), 634-651.
- Broomhead, P., & Skidmore, J. B. (2014). Creating an expressive performance mindset. *Music Educators Journal*, 100(3), 33-37.
- Clark, T., Lisboa, T., & Williamon, A. (2014). An investigation into musicians' thoughts and perceptions during performance. *Research Studies in Music Education*, 36(1), 19-37.
- Geeves, A. M., McIlwain, D. J., & Sutton, J. (2014). Seeing yellow: 'Connection' and routine in professional musicians' experience of music performance. *Psychology of Music*, 0305735614560841.
- Irving, D. (1987). *Yrke: Musiker : Tankar om musikkommunikation* (Vol. 12). Stockholm: Rikskonserter.
- Irving, D., & Lindström, Å. (1977). *Musiken, artisten, publiken* (Vol. 7). Stockholm: Rikskonserter.
- Johansen, K. (2005). What do you think about when you play? *American Music Teacher*, 55(1), 31.
- Juslin, P. N. (2003). Five facets of musical expression: A psychologist's perspective on music performance. *Psychology of Music*, 31(3), 273-302.
- Keller, P. E. (2001). Attentional resource allocation in musical ensemble performance. *Psychology of Music*, 29(1), 20-38.
- Keller, P. E. (2008). Joint action in music performance. *Emerging Communication*, 10, 205.
- Kvale, S., & Brinkmann, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju* (2. utg. utg.). Oslo: Gyldendal akademisk.

- Kvammen, A. C. R. (2013). *The alexander technique and the performing musician*. Master, University of Oslo.
- Lamont, A. (2012). Emotion, engagement and meaning in strong experiences of music performance. *Psychology of Music*, 40(5), 574-594.
- Nesheim, E. (1994). *Med publikum som mål : Grunnbok i musikkformidling*. Oslo: Norsk musikforl.
- Pettersen, T. A., Waagen, W., & Yttredal, T. (2000). *Musikkformidling* (Nynorsk[utg.]. utg.). Oslo: Gyldendal undervisning.
- Reiten, B. A. (1999). *Tilrettelagt sceneopptreden : En nøkkel til kommunikasjon med publikum*. Oslo: Norsk musikforl.
- Schutz, M. (2008). Seeing music? What musicians need to know about vision.
- Van Zijl, A. G., & Luck, G. (2013). Moved through music: The effect of experienced emotions on performers' movement characteristics. *Psychology of Music*, 41(2), 175-197.
- Van Zijl, A. G., & Sloboda, J. (2010). Performers' experienced emotions in the construction of expressive musical performance: An exploratory investigation. *Psychology of Music*, 0305735610373563.
- Wan, C. Y., & Huon, G. F. (2005). Performance degradation under pressure in music: An examination of attentional processes. *Psychology of Music*, 33(2), 155-172.